الجمهوريـــــة الجزائريّـــــة الدّيمقراطيّـــــة الشّعبيّـــة

وزارة التّعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــيّ



جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه

التّخصص: اللّغة والأدب العربي

الفـــــــرع: أدبي

إعداد الطّالبة: ***نوّارة ولد أحمد***

الموضــــــوع:

أشكال القصيدة الجزائريّة المعاصرة في ضوء نظريّة الأجناس الأدبيّة

لجنة المناقشة:

أ.د أمينة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ....رئيسا

أ.د مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ....مشرفا ومقررا

أ.د عمّار بن زايد، أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر2.....................عضوا مناقشا

أ.د سالم سعدون، أستاذ التعليم العالي، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة......عضوا مناقشا

د الوناس شعباني، أستاذ محاضر(أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو ....عضوا مناقشا

د بوعلام بطاطش، أستاذ محاضر (أ)، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ....عضوا مناقشا

تاريخ المناقشة: ...12/...09/...2017

إهـــــداء

إلى كلّ من يشقى من أجل قطف عناقيد العلوم

ويسعى إلى رشف مناهل المعرفة، لا يسكنه الملل.

عن أهل العلم يستقي المثـــــال

يبحث بين الحفر ولا يخشى لدغ الخطر

لا يغدر به الكسل ولا يقضي عليه الغرور.

يطلب المعالي ولا ينسى حمد صاحب الجلال.

نوّارة


مقدمة

يقف المتقصي لتشكيل القصيدة المعاصرة على باقة من النماذج الشكلية، تحتضن نصوصا كثيفة الطاقات، جريئة المواقف، تستفزّ المتلقي بتشكيلها البصري وتثير أفق انتظاره. يبحر في عوالمها المتفاعلة والقائمة على محاورة الأجناس الأدبية الأخرى، مخترقة الحواجز بينها، فتحمله على أن يكون شريكا في إدراك الجمالية داخل الكتلة الإبداعية.

يتيح الولوجُ إلى عوالم النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة قراءتها من حيث تفاعلها مع الأجناس الأدبية الأخرى، التي جعلت منها فسيفساء نصية تنفتح على التعدّدية والحركيّة، ما يجعلها تفلت من النمطية الصارمة وتراوغ بأشكالها وترسم معالمها بذاتها، كما أنّها تفسح للقارئ مجال إنتاج الدلالة وقراءة المسكوت عنه وتجعل هذا الأخير في علاقة جدلية في العملية الإبداعية.

لم تعد طريقة البحث في الأشكال الأدبية تقف عند أنواعها (شعر، نثر)، إنّما أصبح يُنظر إليها من باب التفاعل مع عناصر الجنس الأدبي الآخر، الذي يستعير منه النص الشعري خصائصه ليضيف لمسة يحقّق بها فرادته. ذلك يحدث بإلغاء الحدود بين هذه الأجناس باسم التجاوز اللغوي والإيقاعي والشكلي. رحّبت الذهنية المعاصرة بهذا التحوّل، لأنّها تحمل شعار المغايرة وترفض الرّكود.

إنّه للبحث في هذا الموضوع، كان لزاما الوقوف عند محطّة ثبت المصطلح من حيث المفهوم داخل المنظومة النقدية، فحاولنا تفكيك عتبة العنوان ونظرنا في مفهوم الجنس الأدبي والنوع والأشكال. كما نظرنا في موضوع الأدب المعاصر، الذي يسعى– مثله مثل الفنون الأخرى–إلى التغيير وتصوير مسرح الحياة بأبعادها المعاصرة، باستبدال المرتكزات الكلاسيكية بالحداثية تستقر عندها البنية النصية المعاصرة، لاسيما أنّه لا يُمكن أن يُتخيّل نصّ أدبي بكلّ ما يحويه من تغيير في طيّاته، وكلّ ما يحيل عليه من مفارقات الظرف، دون أن تُسقَط عدوى التغيير على تراكيبه ومعماريته التي تدخل ضمن ما يدعى بالتجريب الفنّي. ولَمَّا كان الاهتمام المعاصر في الدرس النقدي منصبا على النص كعنصر قار في علاقته بالمتلقي، يُنظر في شكله وفي طريقة بنائه وتفاعل عناصره بالعناصر الفنيّة الأخرى التي يحاورها، يقتني منها سماتها، ارتأينا تتبّع ما يتأسّس عليه النص الشعري الجزائري المعاصر بأشكاله المختلفة، لاسيما تلك التي تجاوزت القالب الجاهز، كاسرة قيوده. فاشتغل البحث في سؤال مدى تجلي العناصر الفنية ورسوخ هذه الأشكال في القصيدة الشعرية الجزائرية في ظلّ التحوّلات الطارئة تحت مظلّة الأجناس الأدبية؟ وهل كوّنت هويّتها الخاصّة في ظلّ التعدّدية الشكليّة؟

وما المفارقات التي تلمسها فيها (القصيدة)؟ وما المسار الذي اختاره الشاعر الجزائري في توظيفه للعناصر الفنية بقصد تحقيق التوازن بين المعنى والمبنى؟ وكيف مرّ الشاعر بالقصيدة إلى ركب التغيير والإضافة؟ وكيف تفاعل الخطاب الشعري مع الأجناس الأدبية الأخرى ليصير ذاتا شعريّة تجتمع بداخلها نصوص متداخلة تمثل تراكما نصوصيا في الوعي الشعري؟ هل تمكّنت القصيدة الجزائرية المعاصرة من توظيف العناصر السردية وخرق حدود الأجناس الأدبية بقصد اكتمال النسيج النصي وإحكامه وتحاور النصوص وتحقيق التشاكل بين الخطابات الأدبية الأخرى من أجل تكثيف الدلالة وتعميقها ومن ثمّ الارتقاء بالنص الشعري جماليا؟ وهل قطع الشاعر صلته بالموروث أم عدّ هذا التجاوز امتدادا لما سلف؟ أسئلة كثيرة ملحّة تتبادر إلى الذهن، تفتح الباب واسعا للبحث، تتلخص في سؤال كبير: هل استفادت الأشكال الشعرية الجزائرية من نظرية الأجناس الأدبية؟

انطلاقا من هذا التصوّر، حاولنا تتبع أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظريّة الأجناس الأدبية وحدّدنا الأعمال الشعرية لفترة التسعينات إلى يومنا هذا كمدوّنة، نحوصل من خلالها بعض الخصائص التي تفرزها هذه الفترة، لاسيما أنّها من بين المراحل التي عرفت أهم التحوّلات في مجالات عدّة، غيّرت مجرى المتن الشعري. ركّزنا على الأشكال، لأنّها بارزة في الشعر الجزائري المعاصر وتُعدُّ من العناصر الفنيّة المسهمة في تشكيل الجمالية من حيث معماريتها. كما يُسهم البناء النصي المعاصر في تجلي شعرية الخطاب وكشف طبيعته وتفاعله مع البنيات الأخرى بعد انفلاته من قيود النمطية.

أمّا في سبب اختيارنا للمرحلة "الفترة الراهنة"، فلا نغالي إذا قلنا إنّها المرحلة التي سجّلت وعايشت الظروف الانتقالية للجزائر بمختلف أحوالها وأهوالها، التي نصِفُها فترة الحمى الاجتماعية والحمى الشعرية وانقلاب الموازين الفكرية والرؤيوية، فجعلت الشاعر يتمكّن من صبّ معاناته في أشكال تُمليها القصيدة بآليّات تعيرها من الحكي والسرد والحوار وتدفع المتلقي إلى أن يعيش في سؤال قلق باستمرار. فجاء الإنتاج الشعري لصيقا بهذه الظروف، التي أصبحت أرضية خصبة للتنويع في المضامين والأشكال. من هنا قصَدْنا إلى تسجيل شهادة إضافية للإبداعات الجزائرية في المجال

النقدي، لاسيما أنّها تفرض وجودها، لِما تتميّز به من خصائص وتنويع في الأشكال. إنّها إفرازات للتشكيلات الدلالية والنفسيّة، فرضتها الدفقات الشعوريّة لحظة الإبداع في وقت يبحث الإنسان/الشاعر عن إرسال هذه الدفقات بلغة كثيفة موحية، يستدعي فيها ذهن المتلقي إلى المشاركة في إنتاج الدلالة وكشف جمالية النص وتطعيم أفق انتظاره بفك شفرات النص ليكون مجال البحث أوسع لما تكتبه هذه الأقلام الشعرية، وحتى نَفيَ بقدرها وددنا إسقاط فعل المقروئيّة على النص الإبداعي الشعري الجزائري لإثارة لذّة الكتابة وقلق الأسئلة، إضافة إلى ما تمليه قناعتنا، بأن البحث والمتابعة النقدية في الشعر الجزائري أولى من غيره لاكتشاف ما توصّلت إليه هذه الأقلام الشعرية من تشكيل وتمكّن من العدول عن المألوف وخرق الحدود الأجناسية.

لا ندّعي أنّ هذا البحث يشمل كلّ ما له صلة بالنص الشعري الجزائري، إنّما سيتتبع بعض الأعمال الشعرية في الفترة المذكورة، التي تحصلنا عليها دون مفاضلة بين الشعراء. كما أنّنا لا ندّعي أنّ بحثنا هذا سبّاق في الوقوف عند إشكالية "حركيّة أشكال القصيدة المعاصرة في علاقتها بالأجناس الأدبية"، لأنّ ثمة بحوثا عديدة تناولتها، منها على سبيل المثال: كتاب الباحث "عبد الحميد جيدة" الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. وكتاب "إبراهيم مصطفى الحمد": فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان" وكتاب "عبد الغاني خشة": إيضاءات في النص الشعري الجزائري. وكتاب "صالح محمد يونس": فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة. و"محمد الصفراني": التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. و"حاتم الصكر": الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. و"محمد الماكري": الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي. و"علي جعفر العلاق": في حداثة النص الشعري. و"عبد القادر عبو": أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر. و"محمد صابر عبيد": الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة. و"سعيد يقطين": من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي. و"بسمة عروس": التفاعل في الأجناس الأدبية. غير أنّه بالرغم من هذا الكم الهائل من البحوث فإنّ معظمها يهمل النظر في التجربة الشعرية الجزائريّة المعاصرة، أو يكتفي بالبحث في جانب من جوانبها الفنية، بعيدا عن تفاعلها بالأجناس الشعرية الأخرى. ولأنّ القصيدة الجزائرية في حاجة إلى إحاطة نقدية، لاسيما تجربة

فترة التحوّلات وما بعدها، تكوّنت لدينا رغبة البحث في التشكيل الشعري الجزائري المعاصر، ليس من حيث أنواعها فحسب، إنّما ربطنا ذلك بتفاعل هذه الأشكال مع لغة السرد والحوار ضمن خرقها للحدود الفاصلة إلى جانب البحث في جمالية اللغة وإيقاعيتها. وبالتالي تمكّنها من خلق نقطة التحوّل في الشعر الجزائري. كلّ هذه الانشغالات أيقظت الحافز المُشكّل لإشكالية البحث وتتبع المسار الذي اتخذته المدوّنة الشعرية الجزائرية الراهنة في تغيير التشكيل الهندسي والمعماري للتعبير عن التجربة بعيدا عن القيود الإيقاعيّة واللّغوية.

توسلنا في مقاربة الإشكالية بالمنهج التاريخي في تتبعنا للمسار الأدبي ودراسة ظواهره وتطوراتها بربطه بعوامل الزمان والمكان والعناصر المحركة للنص الأدبي. كما اتخذنا بعض أدوات المنهج السيميائي، الذي يعنى بالتعدّدية في الرؤيا والبحث عن تشكل المعنى وجدلية الطرح والتوغّل إلى أعماق النص، هذا فضلا عن جهود فردية في التحليل والتعليل من خلال استغلال المعارف الموظفة في قراءة نظرية الأجناس الأدبية الحديثة. هذا كلّه من أجل كشف كنه الأشياء. لقد جاءت قناعتنا بأنّ منهجا واحدا معيّنا لا يكفي ولا يمكنه التفرّد بالقراءة والبحث، لأنّ النص الشعري، بتعدّد أشكاله يفرض عناصر نقدية مختلفة كلّما استدعى الأمر ذلك، نظرا للحركية والتغيير الحاصلين في البنية الشعرية. كما استلهمنا في وضع بعض العناوين طريقة الباحث محمد الأمين سعيدي في كتابه: "شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة". وبغية الإلمام بالعنوان موضوعا إشكاليا، توسّلنا بخطّة مكوّنة من مقدّمة وأربعة فصول، تذيّلها خاتمة خصّصت لسرد بعض النتائج والملاحظات.

خصّصنا الفصل الأوّل الموسوم بـ "الجنس الشعري والتحوّلات المعمارية" لرصد العناصر النظرية، التي تسهم في البحث. وذلك باستحضار الخلفية النظرية للجنس الأدبي والنص الشعري واقفين عند أصل الجنس الأدبي ومفهومه. مركزين على المفاهيم المعجمية والمصطلحية وبعض الآليات الخاصة بقراءة النص الشعري المعاصر. كما وقف هذا الفصل عند أهم الآراء النقدية التي بحثت في نظرية الأجناس الأدبية عند الغرب والعرب، انطلاقا من "أفلاطون" و"أرسطو" و"جيرار جينيت" و"رونيه ويليك" و"جان مولينو" و"جان ماري شيفر" وسواهم. أشرنا إلى ورود لفظ "جنس" عند العرب القدامى، أمثال "الجاحظ" و"ابن طباطبا" و"ابن خلدون". تطرقنا إلى تداخل الملفوظات

"نوع وجنس" من حيث المفهوم، بحيث اتفقت المعاجم على أنّ الأوّل ضرب من الشيء أو الصنف منه. ولو أنّه أخص من الجنس، ويُعدُّ الثاني (الجنس) أكثر شمولية منه. كما تمّ البحث في قضية التداخل الأجناسي في النصوص الأدبية بين من يؤيّد الفكرة ومن يرفضها. يراها الأوّل تطوّرا، بحيث يسهم هذا التفاعل في الإضافة الإيجابية والتبادل المثمر بين الأنواع الأدبية وانفتاحها. ويذهب الثاني إلى أنها تشويه للأجناس الأدبية. تمّ التطرق إلى مفهوم الشعر في الأدب ورصد المقاييس، التي تتحكّم فيه، حيث أنّ التجربة الشعرية المعاصرة أقصت المعايير الصارمة المحيطة بالنص، وتبنّت فكرة التفاعل بين النصوص. وتغيّر مفهوم القصيدة، بحيث يُنظر إلى الشعر على أنّه يحمل رؤى والقصيدة خلق مغاير وطريقة تعبير وتفكير.

اهتمّ الفصل الثاني الموسوم بـ "تشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة" بالتحوّلات في تشكيل القصيدة الجزائريّة المعاصرة، والإشارة إلى أهمّ العوامل التي أسهمت في تفعيل حركة الوعي الشعري والإشارة إلى أسباب تغيير شكل القصيدة المعاصرة وربطها بالتحوّلات الحاصلة في المجتمع العربي/الجزائري. كما وقفنا عند تنوّع الأشكال ومسار النص الشعري بين تبني الشكل النمطي والشكل المزدوج وقصيدة التفعيلة وإدماج التشكّل السردي في الخطاب الشعري الجزائري. والكتابة بشكل الومضة والنمط الدرامي في هيئة القصيدة الطويلة أو ما يدعى بـ" القصيدة الديوان"، وتمت الإشارة إلى أثر التداخل الأجناسي في تكوين النص الشعري وتأثيره في المتلقي المعاصر، الذي عُدّ عنصرا فاعلا في إنتاج الدلالة وتحقيق الجمالية في الإبداع الشعري.

يتميّز الفصل الثالث الموسوم بـ "التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية"، بكونه بحثا تطبيقيا مثل الفصل الثاني والرابع، لكنه يختلف من حيث الاشتغال، لأنّه تتبّع الأبعاد والدلالات التي تكتسي عتبات النص، كما أنّه أبرز الاشتغال الطباعي للمجموعات الشعرية. تطرقنا في ثناياه إلى انسجام الدلالة البصرية والدلالة التي تحملها النصوص الشعرية المعاصرة، إلى جانب تمكن التشكيلات الهندسية من شدّ المتلقي إلى النص من خلال الفراغات وقراءة البياض وإنطاق المسكوت عنه. ما يفتح مجال التأويل، الذي يمنح القارئ حقّ المشاركة في إنتاج النص مع صانعه وتوسيع آفاقه الدلالية. كما تحقق هذه الأشكال ما يدعى بالإيقاع البصري، الذي حلّ محلّ الإيقاع الصوتي.

أمّا الفصل الرابع الموسوم بـ "بنية الإيقاع والتشكيل اللغوي"، تعرّض إلى وجهة نظر النقد المعاصر حول الإيقاع، تغيّرت وعرّجت إلى تفحّص العناصر المُكوّنة لبنية القصيدة من تناغم شكلي وتناغم دلالي وإيقاعية التكرار. فأصبح يمس الجوهر العام للقصيدة، إنه لصيق بالمقوّمات التي تقوم عليها، كاللّغة الرافضة لاستقرارها عند أنموذج النمطية، إنّما تصنع صورتها بعناصر التكثيف والتوتر. أصبح الإيقاع يسهم في حركيّة النص الشعري، وأصبح للغة دورها وللّفظة إيقاعها ضمن التركيبات بفعل التأثير في المتلقي وخلق الصورة من خلال العدول عن المألوف. هذا فضلا عن التركيز على بعض الظواهر الإيقاعية كالتدوير والمزج بين البحور وتنويعها، إلى جانب قصيدة النثر.

حاولنا الكشف عن بعض الخصائص الإيقاعية وفق حدود التغيير والتجديد أو ما يدعى بالتجريب الإيقاعي، بحيث عُدّ الإيقاع ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل العمل الإبداعي على حدّ قول "يوري لوتمان". أصبح مكوّنا عضويا من مكوّنات الشعر بعدما كان قالبا جاهزا في المنظومة الشعرية الكلاسيكية. كما بيّن هذا الفصل ارتقاء لغة القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى التعامل مع بنية السرد الحكائي، وتحقيق الانسجام بين الشعري والسردي. إنّه لا يبدو من المغالاة إذا قلنا إنّ التجربة الشعرية المعاصرة ارتقت إلى تجربة مغايرة مليئة بالشحنات المنفعلة، تعبّر عن الراهن وتشكّل إيقاعا خاصا بها، يحقق فرادتها. أي أنّ صناعة النص الشعري المعاصر تتمّ عبر امتصاص وفي الآن ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، حسب ما ذهبت إليه الباحثة "جوليا كريستيفا".

إنّ المطلع على القصيدة الجزائرية الراهنة، لا يخفى عنه التداخل بين بنية الحكي والسرد في معظمها. تتفاعل مع الأداء الغنائي، كما هو ماثل في شعر "السير ذاتي" القائم على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعيّة تميّزه عن الأنماط الأخرى من القصائد، تجمع بين الخيال والواقع. وبهذا فإنّ نقاء الجنس الأدبي في التجربة الشعرية الراهنة لا يتجلى إلاّ نادرا.

ختمنا البحث بأهم ما توصلنا إليه من نتائج وملاحظات.

لا يخلو هذا البحث من صعوبات بالرغم من ورود مراجع تطرقت إلى بناء النص الأدبي والبناء الفني للأجناس الأدبية، إلاّ أنّ الباحثين في النص الشعري الجزائري قلائل، بحكم أنّ معظمهم ينصب اهتمامهم في دراسة الأجناس الأخرى كالرواية والقصة في مختلف بنياتها ونسيجها الفني. فالبحث

في القصيدة الشعرية أقلّ حظّا من البحث في هذه الأخيرة، بحجّة أنّنا في زمن الرواية!

واجهتنا عراقيل، منها شساعة الموضوع وتناثر مادة البحث ضمن بعض المراجع، ما جعلنا نشقى في العثور عليها. إضافة إلى تأخر الحصول على بعضها لندرتها، كالدواوين الشعرية.

في ختام هذه المقدّمة أتقدّم بالشكر الجزيل والتقدير الكبير إلى أستاذي المشرف، الأستاذ مصطفى درواش على رعايته لهذا البحث بالمتابعة العلمية المتميّزة وعلى توجيهاته الثريّة التي كانت حافزا قويا لتقديم البحث على هذه الصورة. كما أجد نفسي ممتنّة للأستاذة والصديقة راوية يحياوي على مساندتها وتشجيعاتها ولكلّ من مدّني بالعون وشجّعني على إتمام هذا العمل.

أشكر الأساتذة الأفاضل، أعضاء اللجنة على عظيم جهدهم وصبرهم على قراءة هذا العمل تحليلا ونقدا.

والله ولي التوفيق

الطالبة:

نوّارة ولد أحمد

الفصـل الأوّل

الجنس الشعري والتحوّلات المعماريّـة

المبحث الأول : الجنـس الأدبي

1 – في الأصل والمفهوم

2 – إشكاليّة البحث في المسألة الأجناسية

المبحث الثانـي : الشعر المعاصر وثقافـة الاختلاف

1 – في الدلالة الشعرية / في مفاهيم الشعر وحدوده

2 – مفهوم القصيدة المعاصرة

المبحث الأول:

الجـنـــس الأدبــــــــي

1- في الأصل و المفهوم:

ارتأينا في هذا البحث الإشكالي التطرق إلى مفهوم الجنس الأدبي، ولسنا هنا بصدد التأريخ للأجناس الأدبية والتركيز على الممثلين لتداخلها وفصلها، لأنّ هدف الرسالة ليس البحث في الجنس وتاريخه، إنّما هدفها تتبع أشكال القصيدة في ضوء نظرية الأجناس الأدبيّة. ولأنه لم يرس الباحثون على وضع تعريف جامع لمفهوم الأدب، بالرغم من تداوله بين الألسن، إلاَ أنّنا نعثر على ما يدل عليه، مثل «صور التعبير، كالقصيدة والقصة... وهذه الصور المختلفة من التعبير الأدبي تكوَن ما يسمى بالأنواع الأدبية». [(1)]هناك من يطابق بين النوع والجنس، أي النوع والجنس تنظيم عضوي لأشكال أدبية [(2)]. أشار محمد غنيمي هلال أنّ النّقاد على مرّ العصور وصفوا الأدب بكونه أجناسا أدبية يقول: «منذ كان نقّاد الأدب اليوناني – على رأسهم أفلاطون وأرسطو–لايزال النقاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية، أي قوالب عامّة فنيّة، تختلف فيما بينها ... حسب بنيتها الفنية، وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلّق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئيّة التي ينبغي ألاّ تقوم إلاّ في ظلّ الوحدة الفنيّة للجنس الأدبي».[(3)] استخدم النقاد العرب القدامى مصطلح الجنس الأدبي كالجاحظ في حديثه عن كلام خطباء العرب ردا على الشعوبية، حيث قال:« ومتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه متحيّزا من جنسه»[(4)] كما

---

1 – عزالدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دراسة ونقد، دار الفكر العربي ، ط 8، القاهرة، 2002، ص 69.

2 – ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دار الكتاب اللبناني، ط 5، بيروت، 1985، ص 223.

3– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، ط 5، بيروت 1987، ص 137. وينظر: رشيد يحياوي مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط 1، الدار البيضاء، 1991، ص 6.

4– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج2، مكتبة الخانجي، ط 7 القاهرة، 1998 ص 08.

أطلقه ابن طباطبا على الشعر:« والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة».[1]وإذا تأملنا هذا الموضوع في كتابات ابن خلدون نجده تطرق إلى كلام العرب وقسّمه جنسين أدبيين" شعر ونثر" دون استعمال لفظة "جنس" لكنّه أشار إليها بلفظة "**فن**": «اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنّين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد وهو القافية وفي النثر وهو الكلام غير الموزون، وكلّ واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام ... واعلم أنّ لكلّ واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تُستعمل فيه». [2] إنّه من دعاة نقاء الجنس الأدبي.

تشير أوّل ملاحظة في تمييز ابن خلدون إلى أنّه لا يُفرّق بين الجنس والنوع، كلاهما "**فن**" كذلك نجده صارما في لا تعدية الحدود الأجناسية، وإن حصل خرق لهذه الحدود ، يراه ابن خلدون تقصيرا في حقّ الكلمة، ناتجا عن عجز في وضع الكلام حسب مقتضى الحال، أكّد ذلك بقوله: «وما حمل عليه أهل العصر إلاّ استيلاء العجمة على ألسنتهم وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقّه في مطابقته لمقتضى الحال، فعجزوا عن الكلام المرسل لبعد أمده في البلاغة وانفساح خطوبه».[3] وإذا جمع ابن خلدون مصطلحي **الجنس/النوع** في لفظة "الفن"، ولم يفرّق آخرون بينهما حيث جعلوا الجنس نوعا والنوع جنسا. فثمة من وظف المصطلحين جنس/نوع بخلاف هذه الاستعمالات كما عدّ أبو حيان التوحيدي، النثر والشعر **نوعين** وجعل الكلام **جنسا** لهما، يقول: «إنّ النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما وإنّما تصح القسمة هكذا: الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه»[4]، فهو إن اختلف في إسناد " الجنس" فإنّه يتّفق في كون الشعر موزونا ومقفى. والنثر يخلو من هذه الميزة، إضافة أنّه يُلمّح إلى عدم تداخل النثر بالشعر. لكن من

1- محمد بن أحمد ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1982، ص7.

2- عبد الرحمن بن خلدون ، مقدمة ابن خلدون، دار الفن للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 2004، ص 643.

3- المرجع نفسه، ص 644.

4- أبو حيان التوحيدي، الهوامل و الشوامل ، تح : أحمد أمين و أحمد صقر، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1951 ص 309.

يطلع على كتابه "الامتاع والمؤانسة " يجده ينقض نفسه، بحيث أشار إلى إمكانية تداخل النثر بالشعر: «أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر ونثر كأنّه نظم».(1) وهنا لا ندري إن كان أبو حيان التوحيدي تراجع عن دعوته إلى وضع الحدود بين الشعر والنثر، أم راجع نفسه ووجد أنّه في تبادل الخصائص بينهما فائدة، وفي خرق الأجناس تطوّر أدبي ؟! كثيرون هم من القدامى من ذكر لفظة "جنس" في كتبهم ودراساتهم أمثال الخطابي في" بيان إعجاز القرآن" وابن رشد. هذا يُعدّ دليلا قاطعا وإثباتا لوجود مصطلح الجنس الأدبي في الفكر العربي القديم.

أمّا **النّوع** لغة: فلا يختلف عن تعريف الجنس، تتفق المعاجم على أنّه الضرب من الشيء أو الصنف منه. (2) ولو أنّه أخص من الجنس، ويُعدّ الجنس أكثر شمولية منه. يظلّ مفهوم الخطاب الأدبي مجرّد افتراض نظري، إنّه: «يتوزّع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كلّ نوع، وبهذا الاعتبار، فالنّوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه، ليقوم كنوع أدبيّ تفرّد بسمات أسلوبيّة خاصة»(3) تحقق التميّز. استُخدم هذا المصطلح في النقد العربي القديم كالرّماني القائل:« فإنّ العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشعر ومنها السّجع و الخطب ...».(4) عثرنا في كتاب مقدمات في نظريّة الأنواع الأدبية على مجموعة من الكلمات تحمل معنى "نوع" نفسه واستخدمت بمعناه، مثل "صنف، نوع، ضرب، أسلوب، طريقة"، كلّها تقابل كلمة Genre بالفرنسية كما أنه ربط بين النمط والنوع والنص، إذ رأى أنّ: « النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات، أمّا النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع».(5) أمّا إبراهيم خليل، في حديثه عن غاية نظرية الأدب

1- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة،ج2، تح : أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، د ت ، ص 145.

2- ينظر :علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، ط 2، القاهرة، د ت، ص316.

3- رشيد يحياوي ، ص 10.

4- أبو الحسن علي بن عيسى الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1976، ص102.

5- رشيد يحياوي، ص 8.

واهتمامها بدراسة النصوص واختلافها عن غاية النقد، الذي ينصب اهتمامه على الفصل بين الأعمال الأدبية من حيث الرداءة والجودة، جمع بين مصطلحي الجنس والنوع من حيث المفهوم: «أمّا نظرية الأدب فلا تهتم إلاّ بدراسة النصوص التي تنتمي إلى نوع أدبي معيّن بغية الكشف عمّا فيه من ملامح جعلت منه نوعا (جنسا) أدبيا مختلفا عن الأجناس الأخرى ورصد ما فيه من انحرافات يمكن أن تمثّل تجديدا في هذا النوع يضاف إلى تجديدات أخرى...».[1] إنّ النّوع هنا يعني جنس الشعر وجنس النثر. فمصطلح الجنس الأدبي وُظّف مرادفا للنّوع الأدبي، وإن كان الجنس كما أشرنا آنفا أعمّ من النّوع وأكثر شمولية منه، لأنّ النوع يُعدّ صنفا من كلّ شيء والجنس يدل على الكثير وهو الكليّ.

يعني هذا المفهوم أنّ الأدب يتضمن جنسين هما الشعر والنثر. وفي هذه الحالة يصبح الشعر جنسا يتضمّن أنواعا منها: الشعر العمودي/ شعر التفعيلة/ الشعر المرسل/ قصيدة النثر/ قصار القصائد ... والنثر بدوره يحوي أنواعا منها: الخطابة/ المقامة/ الرواية/القصّة. إنّ دور الجنس الأدبي جزئيّ يفرض مجموعة من العلائق، التي يجب اتباعها باحترام أو إيجاد منفذ تحويرها على حدّ فهم "**رينيه ويليك**"، الذي يرى أنّ: «النّوع الأدبي له وجود يشبه المؤسّسة ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبّر عن نفسه من خلالها وأن يخلق مؤسسات جديدة».[2] وعلى هذا الأساس، فنظريّة الأجناس الأدبية تقوم على تصنيف الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة فهي إذن «مبدأ تنظيميّ: لا تصنّف الأدب بحسب الزمان والمكان "المرحلة أو اللغة القوميّة" وإنّما بحسب أنماط أدبية نوعيّة للبنية والتنظيم ».[3] سال حبر كثير حول قضية الأجناس الأدبيّة، التي حرّكت البيت النقدي وأثارت جدلا وخلافا، تمخّض عنهما عدّة مفاهيم للجنس الأدبي كلّها انطلقت من قناعات وتوجهات مختلفة، كالاجتماعيّة والفلسفيّة والتاريخيّة. إلاّ أنّها كلّها أجمعت على أنّ: «الجنس الأدبي مفهوم مجرّد يتبوّأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب، إنّه مرتبة وسطى نستطيع

1- إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص 116.

2 – رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت فيفري 1987، ع 110، ص 312.

3- رينيه ويليك و أوستين وارن ، نظريّة الأدب ، ص 238.

من خلالها أن نربط الصلة بين عدد من النصوص، التي تتوفّر فيها سمات واحدة».[1] فالجنس إذن مجرّد. بينما أنواع النصوص تتمتّع بصفات مشتركة. عموما فالجنس الأدبي يُعدّ من أهمّ مواضيع نظريّة الأدب ومن القضايا التي تشتغل فيها الشعريّة الغربيّة والعربيّة معا، لكونه من المعايير، التي تقاس من خلالها الأعمال الإبداعيّة وتصنّف وتبرز خصائصها التجنيسيّة. فمعرفة قواعد الجنس الأدبي وضبط معياره، يساعدان الباحث الأدبي على معرفة جماليات النص وتطوّره الفني، الذي يؤثّر في ذوق المتلقي. ذلك من خلال التحليل وتتبع المظاهر، التي تسهم في التغيير والتطوير عن طريق آليات تُعتمد في كشف الخصائص، التي تميّز بين الأجناس الأدبية المختلفة كالتي تميّز الجنس الأدبي العربي من الآخر الغربي عبر عقد مقارنة.

إنّ مفهوم الجنس الأدبي، مجموعة من الخصائص، التي تحكم الممارسة الإبداعيّة. ونظريّة الأجناس هي الفضاء، الذي يتحدّد فيه مجال الأدب وتعريفه.[2] فما تبحث فيه، الأسباب التي دعت إلى وجود هذه الأجناس وتتبع مكوّنات كلّ جنس ومدى تطوّره.

2 – إشكاليّة البحث في المسألة الأجناسيّة .

أ – مسألة الأجناس الأدبيّة في الدرس النقدي الغربي:

تعود أصول نظرية الأجناس الأدبيّة والاهتمام بها إلى الغرب أساسا، حيث تألّق أفلاطون الذي ميّز بين السرد والحوار داخل بنية الحكي القصصي المتمثّل في الملحمة وبنية المسرح. [3] وهما النوعان اللذان يشتركان في صفة الحوار. ويبقى السرد خاصا بالملحمة فقط.

أمّا أرسطو فقد وقف طويلا في تحديد الجنس الأدبي، بوضع أسس ومعايير تُعدّ تنظيرا للأجناس الأدبية وإظهار مكوّناتها. [4] إنّهما استطاعا أن يبدعا بتصوّرهما وتركيزهما على عنصر

1– محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي ، دراسة في السردية العربية ، دار العرب الإسلاميّة، ط1، لبنان، 1998 ص 27.

2 – ينظر: جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 14، 15.

3– ينظر: أفلاطون، جمهورية أفلاطون ، ترجمة ودراسة : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 270.

4– ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط 2، الدار البيضاء، 1986، ص5.

المحاكاة. فالنقد اليوناني رأى أنّ جميع الفنون قائمة على المحاكاة. يقول أرسطو إنّها: «كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها لكنّها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إمّا بوسائل مختلفة أو موضوعات متباينة أو بأسلوب متمايز». [1] إنّ قضية الأنواع الأدبية تمثّل موضوعا إشكاليّا في التاريخ الأدبي. بحيث أجمع النقاد على أنّ مفهوم " الأدب " يندرج تحته أشكال أو أجناس أو أنواع أدبية عديدة، كالشعر والرواية والمسرحيّة والقصة القصيرة... وكلّ نوع منها يصنّف ضمن أنواع وأشكال أخرى. ورأوا أنّه من البديهيّ أن تظهر أنواع أدبيّة ثم تنقرض لتظهر أخرى وتلك صيرورة للتاريخ الأدبي.

كثيرا ما تساءل النّقاد عن جدوى هذه الأنواع وما القواعد الأساسية التي صُنفت بها. وللحديث عن هذه المسألة فإنّ العودة إلى أرسطو واضع هذه الأسس، مشروعة ومبرّرة لتعلّقها بنظرية الأنواع الأدبية. إذ قسّم الأدب ثلاثة أنواع " التراجيديا، الكوميديا والملحمة". وميّز بين خصائص كلّ نوع منها من حيث عناصرها الفنيّة ومدى اختلافها في القيمة الأدبية. صُنّف هذا التقسيم فيما بعد "**بمذهب نقاء النوع** " الذي سارت عليه الحركة الأدبية حتى القرن السابع عشر للميلاد، «حيث وجد البعض ضرورة إدخال المأساة والملهاة معتمدين على أعمال شكسبير».[2] رجح أنّ تصنيف أرسطو له صلة بالطبقة الاجتماعية، التي نقرأها من خلال مأساته و ملهاته وملاماته والتفريق بين طبقة النبلاء من الناس وعامتهم، إلى درجة جعل لكلّ جنس لغته وأسلوبه في المعاملة وجمهوره، حتى أصبح للأدب هدف يتعدى المتعة إلى الرسالة الأخلاقية. إنّ نظريّة أرسطو نالت أهميّة بالغة في الأدب، بدليل أنّ ثلاثيّته" الملحمة الدراما، والغنائي" تبقى الأساس منذ الأزل في الدراسات النقديّة. وجعل " **نور ثروب فراي** " من هذا التقسيم الثلاثي، المنطلق لنظريّة الأجناس الأدبية، [3] لأهميّتها ودورها في الفصل بين الأجناس.

انتبه أرسطو إلى فكرة " السلالات الأدبية" كما يسميها النّقاد في إطار الأجناس الأدبية لاسيما الشكلانيّون الروس، كالمأساة مثلا، رآها منبثقة من الملحمة والكوميديا تطوّرت عن الأهاجي.

1- أرسطو طالس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، د ت، ص 4.

2 - ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1985 ص 99.

3- ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 18.

وميّز بين الملحمة والمأساة، إذ جعل لهما صفات نوعيّة تميز كلّ واحدة من الأخرى. فالأولى (الملحمة) طويلة الحجم ولغتها راقية متنوّعة حسب الأشخاص كما لا تشترط وحدة الحدث من حيث الحكاية لتنّوع أشخاصها إلى درجة قد يصل عمرها الزمني إلى سنوات عدّة (عشرة وأكثر) بينما تكون لغة المأساة (التراجيديا) أكثر بلاغة وقوّة بالمجاز، الذي يطغى عليها والمحسنات البديعيّة واللفظية، التي تكاد تنعدم في الملحمة. تختلف هذه الأخيرة (الملحمة) عن الشعر الغنائي من حيث اختفاء صوت الشاعر فيها. إنّها تعتمد على راو وعلى أصوات الأشخاص، وهم يتكلمون والملحمة تنزع نحو السرد القصصي، خلافا للتراجيدي الذي يقتصر على المحاورة. وظّف أرسطو قوانين النوع الأدبي بكونها تقوم بتصنيف الأعمال الفنيّة وذكر مدى جماليّتها. بات هذا التصوّر للأجناس الأدبية طويلا. ومع تطوّر العصور تمكّن البحث النقدي من استلام المشعل في تتبع قضيّة التجنيس في العصر الحديث، وأصبح أمرا ضروريّا في رصد آليّات النص الأدبي والتقنيات التي يسير وفقها في جوانبه المختلفة الدلاليّة والوظيفية والبنائيّة. ولم يكن هناك اختلاف على أنّ الأجناس الأدبية «صيغ فنّية عامّة، لها مميّزاتها وقوانينها الخاصّة وحدودها، التي تفصل جنسا عن آخر كالشعر الملحمي والشعر المسرحي والشعر التعليمي والشعر الغنائي في المدرسة الكلاسيكيّة والأدب القديم ثمّ جرت بعد ذلك تحوّلات وتوالدت من هذه الأجناس في المدرسة الرومانسية وما تلاها فتداخلت عناصر من هذا الجنس بعناصر من جنس آخر لتشكّل جنسا أدبيّا جديدا، أو تحوّل هذا الجنس أو ذاك من الشعر إلى النثر، كما حدث مثلا للرواية، التي ولدت من رحم الملحمة، وكما حدث للمسرحيّة، التي اتخذت من النثر شكلا لها في العصر الحديث بعد أن كانت شعريّة، ثمّ انتشرت القصّة والأقصوصة والخاطرة والمقالة في النثر والقصيدة السردية أو الملحميّة أو الدراميّة أو قصيدة النثر في الشعر، ونحن نواجه اليوم مصطلحات جديدة لولادة كتابات جديدة، أهمها: النص والكتابة».[1] أعيد التصنيف والتنظير وفق المستجدات والمتغيّرات في الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة التي أثّرت في الرّؤية الأدبية، بعدما طال الأمد في المرحلة الكلاسيكيّة، حيث أحيط كلّ نوع

1- خليل الموسى ، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر – دراسة – مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000 ص 129.

بسياج لا يتراسل فنّيا مع الأنواع الأخرى باسم مبدأ "نقاء النّوع" فجاءت مرحلة فسحت المجال لإمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة، ومنها ظهرت وجهة نظر مغايرة رحّبت بانفتاح النّوع الأدبي ورفضت انغلاقه على نفسه، حتى يتمكّن من التجدّد والتكيّف مع المتغيّرات.(1) يعدّ المزج أو التداخل بين الأجناس المتغايرة عند هؤلاء الحداثيين، من أهم المنجزات، التي تسمح بالتلاقح بين أجناس مختلفة، مما يفتح الحدود واسعة أمام الجنس الأدبي.

ما دام الخلاف قائما في تصنيف الأدب، بين من رأى ضرورة تلاشي الحدود بين الشعر والنّثر وبين من دعا إلى نقاء الجنس الأدبي، لـزم علينا الإشارة إلى أفكار هذين الفريقين بقصد رصد الدّوافع، التي جعلت كلّ فريق يتشبّث برأيه وبقصد إيجاد نقطة التلاقي بينهما.

يتكئُ موقف الذين يرون ضرورة الدراسة الأجناسيّة على نظريّة "أرسطو"، الذي ميّز بين المأساة والملحمة والملهاة، حيث تندرج كلّها في إطار الشعر التمثيلي. إلاّ أنّ كل جنس من أجناس هذا النّوع من الشعر له خصائصه وأشكاله. إنّه يحمل طابعا خاصا به، يسعى إلى تحقيق الجماليّة في الأثر الشّعري عن طريق المحاكاة*(2). إنّ جلّ الكتابات النّقديّة ذات التوجّه النظري لا تنفي ضرورة الدراسة الأجناسية لأهميّتها المعرفيّة، وبيّنت وجهات نظر عدّة. ذهب النّاقد **جان مولينو** إلى أنّ تصنيف الأجناس يتخطى حقل الأدب إلى ميدان الثقافة وسواها، ويرى: «أنّ الأجناس مؤسّسات ومعايير تتضمّن انتظارات القارئ واستراتيجيات المؤلّف وتوصيفات للأثر تتفاوت غموضا. والجنس بما هو معيار ثقافي يبدو في الوقت نفسه مقولة يدرك من خلالها كلّ واحد منّا النصوص الأدبية ... فليست مشكلة الأجناس الأدبية إذن سوى شكل مخصوص للمشكلة العامة المتمثّلة في بناء المتصوّرات». (3) فمن الباحثين إذن من أيّد فكرة الأجناس الأدبية وضرورة وجودها في الساحة الأدبية، نحو" رينيه ويليك"، "أوستين وارين"، "جان ماري شيفر" وهانس روبرت

1- ينظر: رينيه ويليك و أوستين وارين، نظريّة الأدب ، ص 306.

2- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 3.

* أرجع أرسطو وجود الأنواع الأدبية إلى أسباب موضوعيّة في شموليّتها.

3- JEAN MOLINO, LES GENRES LITTERAIRES, POETIQUE, N°93 FEVRIER, 1993, P 4.

نقلا عن أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع ، صفاقس، 2007، ص 19.

ياوس. يرى " ياوس"، أنّه من المستحيل طرح مقولة الأجناس الأدبية، ووجد أنّ كلّ أثر يفترض **أفق انتظار***، أي جملة من القواعد السابقة له في الوجود، توجّه فهم القارئ (أو الجمهور) له وتساعد على تلقي الأثر وتقويمه. [1] أي أنّ الحدود بين الأجناس مرنة وأنّ تداخلها أضحى أمرا طبيعيّا يُسهم في اقتراب المتلقي من النصوص والتفاعل معه. أثار "ياوس"، جملة من الأفكار المتعلّقة بالأثر والجنس في علاقتها بـ"**جماليّات التقبّل**". فبعدما عني النّقاد قديما بمعرفة الفروق بين أنواع الأدب، ظهرت اهتمامات أخرى أفرزتها المواقف الرومانسية، التي نادت بوحدة الأجناس الأدبية واختلاطها وانفتاحها. لقد أولت عناية خاصة لشخصيّة المؤلّف. ذلك أنّ الرومانسيين ابتعدوا عن فكرة التمييز بين نوع وآخر، لسبب ميلهم إلى تداخل الفنون فيما بينها أكثر من اهتمامهم بما سمي "نقاء النوع". فهم يرون أنّ في التجنيس ونقاء النوع قيد لحريّة الإبداع و«الحدّ من قدرة الأدب على التطوّر. والدليل على صحّة هذا الرأي، أنّ المسرح لم يتطور إلاّ بعد أن انفلت من عقال النظرية الكلاسيكية المرتبطة بأرسطو».[2] انصرف رأيهم هذا إلى أنّ تقسيم الأدب إلى أجناس وأنواع، تقسيم مدرسيّ لا يخدم الأدب ونقده في شيء. ومن هؤلاء" فيكتور هيجو" والإخوان "شليغل" بحيث تسامحوا بشكل كبير مع فكرة تداخل التراجيديا والكوميديا، بالرغم من الحواجز الفاصلة بين هذين النوعين عند اليونان والرومان، وبخاصة ما جاء في كتاب "هوراس"، " المآسي"، حيث شدّد على الكُتّاب «بألاّ يستعملوا في كتاباتهم الأناشيد والكلمات التي تستعمل في الحياة اليوميّة، لأنّها توظف فقط في الكوميدي».[3] ومن المعاصرين، "تودوروف" الذي اشتغل في نظريّة الأجناس الأدبية، يرى مثل جلّ المعاصرين إمكانيّة تداخل الأجناس، لكونها مرنة متداخلة فيما بينها، وأنّ صفاءها أضحى كلاسيكيا قديما. وفي جواب لسؤال وجّه إليه، قال: «من أين تأتي الأجناس؟ بكلّ بساطة تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد هو دائما تحويل لجنس أو عدّة أجناس أدبيّة

---

* إنّه "**أفق التوقع**" وهو المرتكز الذي تتأسّس به **النظرية الجمالية** عند ياوس، ربطه بالتاريخ الأدبي من حيث كونه يُبنى على أساس تجارب القراء السابقة ومرجعياتهم الثقافية (التاريخية).

1-voir:Hans Robert Jauss,pour une esthétique de la réception,éd,Gallimard, paris,1978, p50

2- إبراهيم خليل، ص 24.

3- رشيد يحياوي، ص 19. وينظر: إبراهيم خليل، ص 24.

قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف». [1] إنّه لا يرفض وجود الأجناس إنما يدعو إلى تطويرها وتوالدها وتراسلها. من النقاد من يرى أنّ الأنواع هذه، تظهر طلبا لحاجات نفسيّة لاسيما بالمبدع والمتلقي معا. فوجود الأنواع الأدبية وليد الحوافز الذاتية الغريزية، التي قسّمها "هدسون" إلى أربعة أنواع علّق عليها عزالدين إسماعيل بقوله:

- رغبتنا في التعبير الذاتي ← أوجد الشعر.
- اهتمامنا بالنّاس وأعمالهم ← أوجد المسرح.
- اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيش فيه وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود ← أوجد الأدب القصصي.
- حبّنا للصورة من حيث هي صورة ← أوجد الأدب ككيان قائم بذاته. [2]

يثبت هذا أنّ ما تطمح إليه الذات، يتحكم في وجهة الأدب وطريقة تشكّله حسب دواعي الواقع المعيش. قسّم "هيجل" الشعر إلى نوعين: ملحمي وغنائي. انتهى تداخلهما إلى نوع ثالث هو الدرامي الذي ينقسم بدوره إلى مأساة وملهاة، ينتهي تداخلهما إلى شكل ثالث وهو الدراما الحديثة، [3] كما قسّم إليوت" الأدب إلى الغنائي والملحمي والدرامي، فقط سمّاها " أصوات الشعر الثلاثة" وجعل من الصوت الأول، صوت الشاعر في حديثه مع نفسه، أمّا الصوت الثاني، فهو صوته تجاه الجمهور والثالث هو صوته الناتج عن خياله وتصوّره الحديث دائر بين الشخصيات التي تخيّلها وفي سياق توضيحه لهذه الأصوات التي يجب تمييزها، لا يجدها منفصلة بل متداخلة في عمل شعريّ واحد.[4]

إنّ ما ذكرناه من أسماء إلى حدّ الآن، أسماء سُجّلت في قوائم من دعا إلى نقاء النّوع والفصل بين الأجناس، ومن آثر تداخل الأجناس الأدبية وأهميّة تراسل هذه الأنواع في تحقيق التطوير الأدبي وحياة لأجناس وميلاد لأخرى. ثمة علماء من مختلف المذاهب والأصول نادوا إلى التخلص من نظريّة الجنس الأدبي ومفهومه وقطعوا الحدود والصلة بين الأجناس. تمادوا إلى الرؤية أنّ كلّ ما

1- تزفتان تودوروف ، أصل الأجناس الأدبية ، تر: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد العدد1، السنة الثانية ربيع 1982، ص 46.

2- ينظر: عز الدين إسماعيل، ص 21.

3- ينظر: شكري عزيز الماضي، ص 100، 101.

4- ينظر :المرجع نفسه، ص 101.

ينتجه العقل البشري من عمل أدبي ينتمي إلى الأدب فقط، دون تحديد الجنس. قالوا بنفي الأنواع وطالبوا بتدميرها والتعالي على الفروق بينها. منهم: كروتشه وموريس بلانشو وورولان بارت، الذي نادى إلى تعويض الأثر الأدبي بالكتابة أو النص. وهو صاحب فكرة موت المؤلف وترك الحديث عن نقاء النّوع وصفاء الجنس الأدبي. يقول: «إنّ النّص لا ينحصر في الأدب الجيّد، إنّه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى ضمن مجرّد تقسيم للأجناس، ما يحدّده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة».[1] اتكأ في خرق الأجناس وإلحاحه عليه على التفاعل النّصي وتداخل الخطابات لكون النص "جماع نصوص متداخلة". هذا ما تبنّاه آخرون في كتاباتهم المعاصرة من حيث تحطيم المعايير باسم "الحداثة والتجريب". ومنه تمّت ولادة قصائد تخلّت عن المعايير التقليدية كقصيدة النّثر، التي تجمع بين الشعر والنثر. نفهم من أفكار "**بارت**"، أنّه فرّق بين الأثر والنص جاعلا من الأثر ذلك العمل الموجود في كتاب مطبوع ومتواجد في أحد الرفوف أمّا النّص فـ«هو الذي يتخلّق على نحو تدريجي في وعي القارئ (المتلقي)، حين يُخضع ذلك الأثر للقراءة المنجزة. يتحقق نص آخر في ذهنه يخالف ذلك الأثر، فالتجنيس هنا شيء يضيفه القارئ على الأثر.» [2] وهو مفهوم طوّره " **جينيت**"، فنادى إلى" جامع النص" لدمج كلّ المحاولات السابقة للخروج بمفهوم يتجاوز النوع والبحث فيما أسماه "الجامع المشترك للنصوص".[3] قسّم الأدب إلى أنواع، ما له صلة حميميّة بالأدب مثل المسرح، الرواية والشعر وأنواع أخرى غير أدبيّة كالتاريخ والخطابة والسيرة الذاتية. كما نادى "**كروتشيه**" إلى إلغاء تقسيم الأدب إلى أجناس، وعدّ الأدب وحدة مهما تتنوّع أساليبه وموضوعاته، ويؤكّد قائلا: «لا تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائيّة أو هذه دراما تلك تقسيمات مدرسيّة... إنّ الفن هو الغنائيّة أبدا، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودراماها».[4] ويدعو إلى النظر في جمال الأثر الأدبي وقبحه بدلا من الانصراف إلى التفكير وتتبّع مدى احترام المبدع

1- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986 ص61.

2- إبراهيم خليل ، ص 26.

3- ينظر: جيرار جينيت، جامع النص، ص 92.

4- بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، ط 2، دمشق، 1964، ص 55.

لقواعد النّوع الأدبي قائلا: «إنّ النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنّيّة يقيسونها بالنّسبة إلى النّوع الفنّي أو الفن الخاص الذي تنتسب في رأيهم إليه. وبدلا من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحه يجعلون يفكّرون في تأثيراتهم، فيقولون أنّ هذا الأثر قد التزم قواعد الدرامه أو اخترقها وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها»، [1] في حين أنّ النّوع الأدبي معرّض للتطوّر أو التوسيع أو التعامل مع نوع جديد من الفنون. إنّ ثورة كروتشه على الأجناس الأدبية، لم تمنعه من الشهادة على فائدة هذه الأنواع: «... فإنّ لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى وهذا هو الجانب الصواب الذي لا أحب أن أغفل ذكره في هذه النظريات الخاطئة.»[2] أمّا "**موريس بلانشو**" M. Blanchot يقول: «لا وجود اليوم لأيّ وسيط بين النتاج الأدبي الخاص والمنفرد وبين الأدب بكامله، جنسا نهائيا. لا وجود لذلك، لأنّ تطور الأدب الحديث يقوم إذا ما توخّينا الدّقة على أن نصنع من كلّ نتاج أدبي استفهاما حول كيان الأدب نفسه.»[3] إنّه إعلان حازم لقطيعة تداخل وتواصل الأجناس الأدبيّة، وهذه الدّعوة إلى التّمرّد على الأجناس الأدبية والسّعي إلى خرق الحدود بينها اتسع نطاقها في الغرب وامتدّ إلى العرب.

ب ـ مسألـة الأجناس الأدبيـة في راهن النقد العربي.

أظهرت الحركة النّقديّة العربيّة الحديثة عنايتها بمسألة مفهوم الأجناس والفنون الأدبيّة وتحديد مكوّناتها وخصائصها ووضع مقاربة بين الثقافتين: الغربية والعربية، وذلك بالاقتراب من النصوص والبحث في أشكالها ومضامينها. تطرّق عدد كبير إلى مساءلة النّصوص من باب قراءة الجنس الأدبي، مثل ما نُشر للمغربي رشيد يحياوي في الأنواع الأدبية والشعريّة العربية،[4] والأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة) لعز الدين مناصرة[5]. ونظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري لعبد

1– بندتو كروتش، ص 81.

2– المرجع نفسه، ص 85.

3– تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 200، ص 21.

4– ينظر: رشيد يحياوي. وينظر كتابه: الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991. و**ينظر** كتابه: شعرية النوع الأدبي، في قراءة النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994.

5– ينظر: عزالدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، (قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع ط1، الأردن، 2010.

العزيز شبيل. [1] الذي تساءل، هل أدرك العرب القدامى الأجناس الأدبية النثرية؟ وهل كان لديهم تصوّر واضح ومؤسّس لخصائصها وحدودها ومميزات بعضها من بعض؟ أسئلة كثيرة شغلته وتوصّل إلى قناعة تمثّلت في غياب النظرية الأجناسية في الأدب العربي القديم: «إنّ الأدب العربي لم يسع إلى إرساء نظرية أجناس أدبية، بسبب التعالق المتين بين اللّغة العربية وفكرها أو بين رؤية الفكر العربي للكون وموقفه من الحياة ... إضافة إلى هيمنة العقيدة على الثقافة والأدب في حضارة الإسلام.»[2] إلى جانب باحثين آخرين، كعبد الفتاح كليطو وأحمد الجوّة ومن بحث في شعريّة النصوص وجماليّتها والنظريّة الأدبية.

اختلفت عناوين المؤلّفات، لكنها قصدت الهدف ذاته، وهو البحث في الفنون والأجناس الأدبية والتنظير لها، لأنّه دون إعارة الاهتمام للمجال النقدي التنظيري، لا يمكن الوصول إلى التوغّل داخل النصوص من أجل تحليلها وفهم طبيعتها ومعرفة مدى عدولها عن المقاييس الثابتة للجنس وإسهامها في نمو الأدب وخلق حداثة نوعيّة. هذا ما جعل النّقدين العربي والغربي يُجمعان على ضرورة الاهتمام بمسألة الأجناس الأدبية والبحث في طبيعتها وعلاقاتها، حتى يتيسّر الولوج إلى الحقل الأدبي واكتشاف عناصره وكيفية تشكّله. وفي السياق نفسه تحدّث "**أحمد الجوّة**" عن إتاحة المباحث الأجناسية لفرصة إظهار الخارطة الأدبية بأنواع تضاريسها واكتشاف خباياها، يقول: «لعلّ ما جنته الدراسة الأدبية عندنا من فوائد وما حصّلته من نتائج قاد إليها النّظر في "المقامة"، ممّا يؤكّد الأهميّة البالغة لدراسة الأجناس الأدبية»،[3] لذلك يظهر أمرُ وجودها بديهيّ كالشعر الغنائي الذي يرتبط وجوده ووجود مضامينه بما له صلة بذات الشاعر، حيث يعبّر عن تجاربه ومواقفه من مختلف الأمور، التي تحيط به. وفي الأجناس النثرية كذلك، كالوصية والسيرة الذاتية والخاطرة لها صلة بالطابع الذاتي. فهذه الأنواع تبقى ذاتيّة مهما يحصل من تطوّر أو تغيّر. إلى جانبها نجد ما هو خارج ذاتي، له صلة بالمجتمع والصراع القائم والسلوكات المختلفة الحاصلة داخل المنظومة

1- ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي ط1، صفاقس، 2001.

2- المرجع نفسه، ص 481.

3- أحمد الجوّة، ص 23.

الاجتماعيّة بكلّ أبعادها، وهذا أدّى إلى إنشاء أجناس أدبية تعكس هذه الظواهر كالمسرحيّة والقصة والرواية والمقالة، فيها يُعبّرُ المبدع عن الشرائح الاجتماعيّة، التي ينتمي إليها أو يسمع عنها، وليس بالضرورة أن يكون شريكا في سلوكاتهم أو تصوّراتهم وانفعالاتهم. إنّه ينقل ما له علاقة بالآخر بعيدا عن ذاته. وأبعد من ذلك فالأجناس الأدبية لم تغفل الجانب الروحي الديني وصلة العبد بربّه وتوحيده والتأمّل في آياته الكونيّة. هذا نجده في جنس الأدب الصوفي.

لو فصلنا بين الجانب الذاتي للمبدع والجانب الاجتماعي الذي يعبّر عنه دون مشاركته في سلوك الغير، إلاّ أنّه في النهاية لا يمكن تهميش الإنسان داخل منظومة اجتماعيّة وأنّ حياته مرتبطة شاء ذلك أم أبى بالآخر وبما يجري في محيطه مرتبطة بماضيه وحاضره ومستقبله. كذلك الأجناس الأدبية مواضيعها لها صلة وطيدة بالزمن في جميع أحواله.

هكذا وُلدت الأجناس الأدبيّة وتعدّدت واختفت أخرى أو انصهرت واندمجت داخل أجناس فرضت وجودها في الساحة الأدبية.

أمّا النقاد الرافضون لفكرة الأجناس الأدبية ووجودها دخيلة على قيم الحضارة العربية، فإنّ عبد السلام المسدي يتصدّرهم لمّا ركّز على مهمّة النقد، بحيث إنّ «الفارق العميق بين منطلقات النظر هو أنّ النقد الأدبي في تصوراته المختلفة لا يُعنى بالملفوظ النصي إلاّ من حيث هو صورة للمادة الأدبية»، [1] إذ إنّ الغاية من النقد تتمثل في الفحص والنظر في المضمون الدلالي للنص وتحديد الظاهرة الأدبية المتمثلة في العمل الشعري وصياغته، إضافة إلى ما يتصل بهذا العمل من تأثير نفسي واجتماعي. ولمّا كانت المضامين على صلة ببيئة صاحب الفن، فإن ما يذهب إليه القائلون بالتداخل وتطور الأجناس لا صلة له بالبيئة العربية، إنّما هو عبارة عن تبعيّة عمياء لما جاء به المستشرقون وأوهموا به العرب ليقتدوا بهم. لذلك فإنّ مقولة الأجناس دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوّناتها الإبداعيّة وأنّ «هذه من ظواهر الخصوصيات المميّزة إذ لا يُحكم لأمّة من الأمم بتفوّق حضاري إنْ هي عرفت لونا من ألوان الأدب، كما لا يحكم على حضارة أخرى بنقصان إنْ هي لم تعرفه، بل ليس بقادح في تاريخ العرب أنّ تصورهم للأدب لم ينبن على مقولة الأجناس

1 – عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ، دار أمية، دار العهد الجديد، ط 2 ، تونس، 1989، ص 103.

أصلا وإنما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني، غير متصل بطبيعة الجنس الإبداعي، فكان تصنيفا نوعيا أكثر مما كان تصنيفا نمطيا»[1] معتمدا على تشكيل هيكليّ خاص بالأدب العربي (شعر ونثر) وفصل بينهما من حيث المعمار الفني. أمّا النقد العربي المعاصر فإنّه وجد نفسه أمام «اصطدام مقولة الأجناس الأدبية بإشكالية التعامل مع التراث الإبداعي في تاريخ حضارتنا العربية ... فذهب بعض النقاد إلى إسقاط أنماط من التصنيف على الأدب العربي غريبة على روح التراث الحضاري الذي هو منبته وحوض منشئه».[2] إنّ المسدي رفض إسقاط ما هو غريب عن الحضارة العربية والقيام بعملية إلصاق ما لا يُلصق وإلحاقه بالنص العربي. وركّز على مصطلح القراءة كنمط من المعالجات، التي توجه طبيعة اللّقاء مع النص الأدبي، فرأى أن هناك من يبحث في "فن القصة" في الأدب العربي وآخر في الرواية وآخر في الملحمة، بحيث «يرى كلّ واحد ضمن التراث بعض ما ييسر عليه التقريب بين لون الصياغة العربية ونمط التصنيف الأجنبي فيطوع هذا حينا ويلوي عنق الآخر أحيانا، فلا هو يرضى الحديث ولا هو يستبقي الأمانة التاريخية التي عَهِد التراث بها إليه».[3] فهذا اتباع عشوائيّ يرفضه المسدي ويدعو إلى بديل يتمثّل في تأسيس مبدأ «الاستكشاف الذاتي الذي يتسلح فيه الناقد بسلاح الحداثة ثمّ يلج التراث فيستخرج خصوصياته في بناء نظري متناسق كفيل بأن يفضي إلى وضع مقولات من القراءة الذاتية فلا يطعن التراث في الحداثة ولا تتجنى الحداثة على التراث».[4] إنّه لا يرفض الحداثة كحداثة تسعى إلى التطور، لكنّه لا يريدها مستوردة، بل محليّة عربية تنطلق من حيث توقّف الأقدمون. وراح يقترح معايير للأجناس الأدبية. يرى إنّه لضبط مقاييسها من الضروري اعتماد معايير هامة كمعيار "**الصياغة**" من حيث هي تشكيل للّغة، التي عدّها مادة خام وذات صلة بالأدب، بل هي من مقوماته. والدليل أنّ العرب اعتمدوا هذا المعيار في تصورهم عند التمييز بين المنظوم والمنثور. وثاني معيار "**المضمون**" وله صلة بالدلالة المقصودة. والمعيار الأخير يتمثّل في "**التركيب**" الذي

1- عبد السلام المسدي، ص 109.
2- المرجع نفسه، ص 110.
3- المرجع نفسه، ص 110،111.
4- المرجع نفسه، ص111.

يُعنى بالسبل الإبداعية التي يستعين بها الأديب ليصل إلى غرضه الدلالي والفني.

يشير المسدي إلى أنّ النّاقد والباحث العربي ليس بحاجة إلى استيراد التقنية والمعايير، التي يعتمدها في تتبع الآثار الإبداعيّة، بما أنّ التاريخ الأدبي العربي حافل بها منذ الجاهلية، بغض النظر عن الشعر إلى جانب فن الخطابة الذي تميّز من باقي الألوان الإبداعيّة إلى جانب المقامة، فهي فنّ لم يعرفه الغرب، عربيّ الأصل، يجمع بين الإيقاع الشعري والتناغم اللّفظي، نراه نثرا ونشعره شعرا. فمهما يكن من تباين في الآراء، فالنّقاد جلّهم لا يرفضون فكرة التطور الأدبي. وعملا بأنّ لا شاعر ولا أديب يبدأ مشروعه الإبداعي من العدم، فإنّ هذا التطور في الشعر المعاصر ليس وليد القطيعة مع الماضي الأدبي. فمن الباحثين من رأى في تفاعل الشعر والنثر تبادلا واغتناء، وهو اختلاط مثمر «ينشد كمالا واكتمالا ممّا يجعل من هذا التفاعل إيجابيّا يحقق لكلّ طرف إضافة، بل هو زيادة في تفعيل خصائص هذا الطرف»،[1]ما يجعل من التطور أمرا بديهيّا في استعارة الخصائص بين الشعر والنثر وتبادلها دون انتقاص من مكانة هذا أو ذاك في المنظومة الأدبية. يبقى الشعر شعرا والنثر نثرا. اتكأت الباحثة " **بسمة عروس**" على رأي أبي حيّان التوحيدي في اختلاط الشعر بالنثر والنثر بالشعر، بحيث إنّ تداخل سماتهما وملامحهما ينتج عنهما «تداخل جملة من الألوان يفضي إلى بروز ألوان جديدة مولّدة لا يتبيّن فيها اللون الأصلي إلاّ من حيث إسهامه في تشكيل طابع اللّون الجديد فهو لا يظهر وإنّما يظهر أثره»[2] في تميّز الأشكال والائتلاف الناشئ عن استعارة الشعر مثلا من النثر الأدوات التقريرية أو الأغراض الإقناعيّة والحجاجيّة ، التي نعتادها في النص النثري. هذا ما نصح به قديما ابن طباطبا الشعراء «بأن يسلكوا منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتبهم، فإنّ للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلّص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة ومن وصف الديّار والآثار إلى وصف الفيافي والنّوق».[3] فهذه دعوة أو إقرار من

1- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار العربي ط 1، بيروت، 2010، ص 153.

2- المرجع نفسه، ص 153.

3- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 18.

خلال تعريفه للشعر، بامتزاج سمات الرسالة بسمات الشعر واشتراكهما في بعض الخصائص ولو أنّ الشعر أسبق من جنس الرسالة من حيث الوجود. لا يمكن تهميش إلحاح النقاد على تمييز الأجناس والتفريق بين ملامحها التي تجعل منها نوعا مغايرا عن الآخر، إلاّ أنّ هذه الحدود التي تميّز مجالات الأنواع الأدبية لم تمنعهم من ملامسة ذلك المورد المشترك الذي ينهل منه سواء الشاعر أو الخطيب، نظرا للظروف التي تفرض عليهم تفاعل وتداخل* أعمالهم وإيجاد سمات الشعر داخل النثر وسمات النثر داخل الشعر وتشكل الترابط بين النصوص. وهذا التواصل ينمّ عن تصوّرهم لتطوّر الأجناس الأدبية بشكل تفاعلي من خلال استعارة بعض المكوّنات، كالفكرة والمعنى وما يحمله من أغراض وأهداف والخصائص والسمات، التي تتميّز بها هذه الأجناس. لكن دون مسح لجوهر الجنس الأصلي وكنهه فثمة تغيّر مميّز في الشعر من حيث المواضيع والأساليب وبناء القصيدة أفرزته أوضاع وتصوّرات وضغوطات. لقد فكّ **تودوروف** الإشكال في سرّ توالد الأجناس ومواردها، بحيث وجد أنّ الجنس الأدبي هو عملية تحويليّة لأجناس قديمة. ربط مسألة تداخلها بعمليّة التحوّل المتواصل مُتفقا مع "**دوسوسير**" في قضية مشابِهة وهي "**أصل اللغة**"، يقول: «ليست مسألة أصل اللغة بأخرى سوى مسألة تحوّلاتها».[1] هناك بحوث متعدّدة تتبنى مبدأ التجانس بين

---

* وردت مصطلحات: **تداخل، تمازج واختلاط الأجناس** بنفس المعنى في شتى الأبحاث النقدية، نودّ الوقوف عند مفهومها علّنا نزيح الغموض عنها. **فالتداخل لغة:** تداخلَ / تداخل في – تداخل تداخلا، فهو مُتداخل. تداخل الأمور والقضايا فيما بينها: تشابهها والتباسها ودخول بعضها في بعض. والدخلة في اللون: تخليط ألوان في لون. تداخل الخيوط فيما بينها: التواء بعضها في بعض. وفي **اصطلاح الأدب:** يعني أنّ هناك من الشعر داخل القصة وهناك قصة في الشعر، وهو أمر موجود في الأدب العربي منذ القديم، مثل شعر امرؤ القيس وعنترة وعمر بن أبي ربيعة وغيرهم وفي قصص وأخبار العرب وفي الأدب الشعبي (ألف ليلة وليلة). **ينظر:** ابن منظور، ج5، ص 231.و**ينظر:** معجم الوسيط، **ص** 275، أمّا **التمازج لغة:** مزج، المزج: خلط المزاج بالشيء. ومزج الشراب: خلطه بغيره، ومزج الشيء فامتزج: خلطه. ممزوج. **وفي الأدب** يعني التماهي التام وعدم التفريق بين الجنسين واتحادهما. **ينظر:** ابن منظور، ج 14، ص 65. أمّا **الاختلاط لغة:** خلط الشيء بالشيء يخلطه خلطا وخلطه فاختلط: مزجه. وخالط الشيء مخالطة وخلاطا: مازجه. والخلط: اختلاط الإبل والناس والمواشي. **ينظر:** ابن منظور، ج 5، ص 128. **وفي الأدب:** هو التداخل، ويكون في الجمالية وفي تقاطع السرد والشعرية. إنّه لا يمكن الجزم على الأقل في الشعر العربي بالتمازج والانصهار الكامل بين القصيدة والقصة مثلا، لأن لكل واحدة ما يميزّها كشخصية أو هوية للتفريق بينهما ولو كان اقترابهما شديدا إلى حدّ يُخال لنا تمازجا. فالاختلاف يكمن في البنيات الداخلية وشكلها من حيث الطول والقصر، والقصيدة تختلف عن الرواية والمقالة في الأسلوب والصيغة. **ينظر:** بسمة عروس ص 166.

1 – ينظر: تودوروف سفيتان، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 25.

الأنواع الأدبية، لأنها أمر لا مفرّ منه، مثل عز الدين المناصرة الذي رآه أمرا مرغوبا فيه لتقوية "الجنس العام"، فالأدب المعاصر يؤمن بقيمة الحركة والتحوّل، ولا يؤمن بالثبات والسكون.(1) فتواصل حركة الأدب الحديثة بالتراكم وليس بالانقطاع كما عهدت ذلك الثقافة الغربية على أساس أنّ كلّ حديث يعوّض القديم. وليس بغريب أن نشير إلى أنّ معظم الثقافات تتفق على مبدإٍ، مفاده أنّ التطوّر يتحقق بإضافة الجديد إلى القديم ووصلهما. كما يحدث هذا عند اليابانيين والصينيين وحتى عند العرب على حدّ قول أحمد الجوّة: «فلا يعوّض أيّ شكل أو جنس أو أسلوب سابقه حتى إذا كان نظام الأدب خاضعا لدوافع تاريخية مغايرة».(2) شرح ذلك "**جان ماري شيفر**" في كتابه المذكور آنفا وأكّد أنّ ثمة أشكال أدبية لا يصيبها "**تفرقع**"* مثلما حدث للأشكال المسرحيّة التي تحرّرت من قيود الكلاسيكية كالوحدة الدرامية ودعّم كلامه بالأدب الشعبي، بحيث أنّ الأجناس التي تعتمد قناة المشافهة لا يطولها التفرقع وهذا شأن الشعر والقصص الشعبيين اللذين يحافظان على طرائق الصياغة وأشكال التآليف.(3) جاءت هذه الفكرة لتأكيد أنّ ثمة أنواع أدبية لا يمكنها تجاوز الحدود التي سطرت لها نظرا لما تحمله من أسس في طريقة صياغتها وشكلها العام، لاسيّما تلك المعتمدة على قناة المشافهة كالأدب الشعبي.

في الحديث عن تداخل الأشكال الأدبية وتحوّلها في الأدب العربي، يبرز فريق آخر تمرّد على الحدود الأجناسية ونادى إلى هدمها، إلى درجة نقل المفهوم الشعري إلى مفهوم الكتابة، وهو إعلان بقطع الصلة مع الماضي الأدبي. إنّه استبدال المتعارف عليه في الفكر العربي بما توصّل إليه الفكر الغربي، بحجّة أنّ الشعر أصبح رؤيا. وإن حدث التطور في المجال الأدبي فإنّه يشمل هذا التحوّل من الشعر إلى الكتابة. ورد ذلك في كتاب " الثابت والمتحوّل" لأدونيس، حيث تمّ لقاء العرب بالغرب

1- ينظر: عزالدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2006، ص 72.

2- أحمد الجوّة، ص 28،29.

* هي تسمية وردت عند "جمعية" دراسة الأدب الفرنسي في القرن العشرين عند انعقاد ندوة مخصصة لظاهرة الأجناس الأدبية أين فضلوا الحديث عن " فرقعة الأجناس" .L'éclatement des genres au XXe siècle . و**التفرقع** عبارة عن عمليّة دالة على حركة الأجناس، كما تحمل معنى تجاوز الحدود. ينظر: أحمد الجوّة، ص26،33.

3- ينظر: جان ماري شيفر، ص 16،17.

على هذا الصعيد وظهور موقف نقدي منه، كدعوة الريحاني إلى نبذ الموضوعات التقليدية. فإنّ الشعر العربي لم يعد في مجمله غير أصداء لأصوات الشعراء الماضية وأشباح لألوانه وأشكاله[1] هذه دعوة صريحة إلى القطيعة مع الماضي وابتكار معان جديدة وأفكار حديثة. ثم ورد مبدأ آخر اتصل بطريقة التعبير، إذ على الشاعر تجديد الشكل المناسب للمضمون الجديد. فتغيُّر المضمون يستدعي تغيُّر الشكل. وأشار أدونيس إلى أنّ تغيير الشكل اقتصر على التحرّر من أشكال النظم التقليدية، كالتحرّر من القافية و«تضمّن ذلك إمكان الكتابة الشعرية بطريقة جديدة غير طريقة الوزن وهي ما سماها أمين الريحاني بطريقة الشعر الحر الطليق، ومميزات هذه الطريقة هي، كما يقول: التحرّر من القيود والطواعيّة في اشتمالها على الخيال والفلسفة والغرابة والجدّة». [2] وأشار إلى أنّ مصدر هذه الطريقة يتمثل في الشعر الأوروبي. كما وجد أنّه من الضروري أن تتغيّر النظرة إلى الشاعر، لأنه لم يعد ذلك «الذي يكتب القصيدة تلو الأخرى، دون رؤيا للعالم أو موقف منه، حيث يتسم شعره بالانفعال أو وصف الأحداث دون رابط رؤياوي وجمالي يربط فيما بينها، بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا أي من له رسالة ومن لا رسالة له ليس شاعرا». [3] وبهذا الفكر تغيّرت النظرة إلى القول الشعري، الذي أصبح أساسه رؤيا إلى العالم ومضمونه رسالة إلى المتلقي، بحيث صار من الضروري أن يُخرق الشكل جماليّا ورؤيويّا ويُفتح المجال لتحاور الأجناس الأدبية، وأن يستعين كلّ نوع بخصائص النوع الآخر حتى يؤدي رسالته حسب المتطلبات الجديدة. إلاّ أنّه بقي الاختلاف والمدّ والجزر بين من شقّ هذا الطريق بندائه إلى القطيعة مع الماضي، ومن ينادي إلى تبني هذا التداخل الأجناسي وتراسل الأنواع أو ما يسمى بتمرّد النص على الجنس، دون أن تطوى صفحة الماضي الأدبي. إنّما يدعون إلى ربطه بالحاضر وبلمسة حداثيّة. جلّ من يحمل هذه الأفكار يؤمن بأنّ الشاعر حامل لمعاناة التعدد الثقافي والتحوّلات الاجتماعيّة من خلال نصوصه، التي هي أشبه بالنصوص " الجامعة"، لكونها نوعا يستوعب الأشكال المعروفة قديما وترحب بالأشكال، التي تواترت

1- ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج3، دار العودة، ط1، 1978، بيروت، ص 40.
2- المرجع نفسه، ص 41.
3- المرجع نفسه، ص 41.

عبر العصور والثقافات المختلفة وتبنّت أغراضها وأنماطها، فجمعت في النهاية بين أنواع الشعر وأنواع النثر وخصائصهما حتى أنّها تثير السؤال أحيانا في هويّة النص أهو نثر أم شعر؟! لا يخلص المتلقي غير المعتاد إلى الفصل في هذه الهوية إلاّ بعد مشقّة ونظر وربط ما في موروثه الثقافي وخلفيّته المرجعيّة بالسمات، التي تميّز هذا من ذاك، ثم ينتهي إلى الحسم في الأمر وبعدها يثير ذلك حفيظته في مشكل تقبل الجديد أو رفضه استنادا إلى قضيّة التحولات العصرية في الفنون الأدبية، لاسيما الشعر منها، أو مؤمنا بأن الشاعر المعاصر، لابد أن تتوافر في نصوصه ميزة التأقلم مع هذا الهجين من النصوص التي تجمع بين النثر والشعر، ولا يتشدّد ولا يتعصب من أجل حماية النص المتفرّد، بل ينادي إلى اختلاط الأجناس الأدبية وتنويعها من باب ركوب الحداثة الأدبية. وهكذا يمكن القول إنّه يتبنى ما يسمى بـ"**الانفجار الأجناسي**". علما أنّ دعاة تحطيم الحدود بين الأجناس يجدون في البحث على تصنيف الأجناس مضيعة للوقت، لأنها تستند إلى أحكام مسبقة، [1] تجعل النص مقيّدا لا يتحرّر من ربقتها، بدل البحث في جماليات الأثر ورؤيا النص. في حين أنّ هناك من يلحّ على التمعّن في الظاهرة الأدبية وتصنيف مكوّناتها ودراسة ما في النصوص من الشبه والائتلاف وتميّز خصائصها وتداخل بعضها ببعض وتجانسها، [2] إضافة إلى ما يربط الأدب بالثقافة والتاريخ.

بيّن "**تودوروف**" أنّ مسألة الأجناسية حاضرة في حركيّة الإبداع وأنّها لا تزول، بل تتجدّد وتتطوّر بظهور أجناس جديدة محلّ الأجناس القديمة. وأنّ عصيان الأثر لجنسه لا يؤدي إلى إخفاء الجنس ذلك أنّ الخرق لا يتحقّق إلاّ من خلال قانون يتمّ تجاوزه، هذا ما جعله يقول: «أمّا أن يعصي العمل جنسه، فيُجعل معدوما من الوجود، فهنالك ما يدعونا إلى القول: ذلك باطل، السبب أوّلا أنّ المخالفة بحاجة من أجل وجودها إلى قانون سوف يُخرق تحديدا...». [3] وعليه أكّد عمليّة

1-voir, klauber véronique, L'éclatement des genres au XXe siècle (sous ; la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin. Noot, presses de la Sorbonne Nouvelle,2001,p55.

2- ينظر: صمود حمادي، بلاغة الهزل وقضية الأجناس الأدبية عند الجاحظ، دار شوقي للنشر، ط 1، تونس، 2002 ص 2.

3- تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى ، ص 22.

توالد الأجناس وتحوّلها بشكل متواصل. يقول: «الأثر الأدبي قد يخترق، بل قد ينزاح عن جنسه لكي يؤسّس أصالته»،[1] فهذا الخرق يؤسس للتطوّر والتواصل الأدبي وليس لهجر الماضي والتمرّد عليه، لمجرد أنّه ماضٍ، لم يعد له فعل في عالم الممارسة والتجريب والاختلاف.

في السياق نفسه يستحضر "ديكرو" و" تودوروف" المهيمنة "la Dominante" من أجل تحديد مسألة الأجناس الأدبية، وحتى يعدّ العمل الإبداعي " تراجيديا" مثلا، يجب أن تكون العناصر الموصوفة مهيمنة. واعتبار وجود الأجناس كمؤسسة، «فإنها تشتغل كآفاق انتظار بالنسبة للقراء وكنماذج للكتابة بالنسبة للكتّاب، فمن جهة فإنّ الكتّاب يكتبون تبعا لنظام الأجناس الموجودة، ومن جهة أخرى فإنّ القراء يقرأون تبعا لنظام الأجناس الذي يعرفونه عن طريق النقد أو المدرسة أو نظام توزيع الكتاب، ولكلّ مرحلة نظام للأجناس خاص بها، وله علاقة مع الإيديولوجية المهيمنة».[2] وهذا الطرح يؤكّد تحقيق التواصل في تداخل الأجناس وتفاعلها داخل الأثر الأدبي. لاسيما أنّ الإبداع يسير وفق فضاء ثقافي معيّن ينتمي إليه ويعكس عادات وهوية هذا الفضاء، كما يقتني من الثقافات والحضارات الأخرى، فتتبادل هذه الثقافات انتاجاتها وتتداخل مكوّنات النصوص فيما بينها وتتشكّل أنواع مغايرة. وهكذا يكون ميلاد أجناس جديدة ويتوالد الأدب ولا ينقرض ولا يقف عند محطّة محدّدة. إلاّ أنّه بالرغم من فسح مجال التفاعل بين النصوص والأجناس، لابد من ضبط محدّدات الجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه النص ويمثّله من خلال عناصره، التي لا يمكن طمسها والتي تُعد هويّة النص الأدبي وحضوره وفاعليته.

---

1 – عثمان الميلود ، شعرية تودوروف ، دار قرطبة، ط 1، الدار البيضاء، 1990، ص 21.

2– علي أيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 2000 ص141.

المبحث الثانــي:

الشعر المعـاصر وثقـافـة الاختلاف

1 – في الدلالــة الشعـريّـة :

➢ **في مفاهيم الشعر وحدوده**

تقتضي قراءتنا للشعر الجزائري وأنواعه وأشكاله وأبعاده الدلاليّة الوقوف عند مفهوم الشعر في الأدب، لاختلاف الباحثين والنقاد في تحديده. ولعلّ هذا الاختلاف راجع إلى اختلاف المراحل التي مرّ بها الشعر منذ أرسطو، متأثرا بجميع المجالات التي تأثر بها الشاعر، ما دام قول الشعر مرتبطا بالمسار الحياتي للإنسان. وضع التراث العربي القديم نصب عينيه مسألة مفهوم الشعر ووظيفته. فابن طباطبا جعل الشعر نظما للنثر من خلال اختيار اللفظ والصياغة والوزن: «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه محدود معلوم، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانُه ...». [1] واضح أنّ هذا التعريف أولى أهميّة للشكل الخارجي للشعر في صلته بالألفاظ وشروط اختيارها حسب الذوق وتحقيق الإيقاعيّة التي تثير الأسماع. أمّا قدامة بن جعفر، فقد رأى أنّ الشعر: «قول موزون مقفى يدل على معنى». [2] يشير تعريفه إلى التناسب الصوتي واحترام حركة الروي التي تتكرر في جميع أبيات القصيدة. كما أنّه يؤكّد على الوزن كميزة للشعر تفصله عن النثر.

ربط حازم القرطاجني الوزن بالمعنى مثل قدامة بن جعفر، وأكّد على المقاربة بين الأغراض والبحور التي تحقق التلاؤم والتناسب فيما بينها وبالمعاني كذلك. يقول: «الأوزان ممّا يتقوّم به الشعر ويُعدّ من جملة جوهره». [3] وجعل من التصوير الشعري الجيّد، ذلك المغناطيس الجاذب والمحبِّب

1 – ابن طباطبا، ص 29.

2 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت ، ص 64.

3– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ط3، بيروت، 1986، ص 263.

للقول الشعري، مصرحا: «الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لِتُحمَلَ بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له.» [1] إنّ متتبّع فهم القرطاجني للشعر، يجده يرى في بعض البحور ما يلائم بعض الأغراض والمعاني دون سواها. فلكلّ معنى ولكلّ غرض بحر يليق بهما ولا يليق بغيرهما. ومن العلماء من اعترف بالوزن كخاصيّة أساسية في الشعر، لكنها ليست الوحيدة ولا يمكنها أن تحقق الشعريّة دون الصور المجازية، كالاستعارة عند ابن خلدون الذي يرى أنّ: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ، مستقل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة.» [2] فجلّ النقاد جعلوا من الوزن كمؤشر أساس للشعر مع إضافة بعض المقومات من ناقد لآخر. إنّ هذه التعريفات تضرب على وَتَرٍ متعادل، يتمثل في تركيزها على مظهر القصيدة، أي شكلها الخارجي وما يميّزه من النثر إلى جانب النظر إلى الشعر على أنّه صناعة بخلاف ما يُتداول حديثا أنّ الشعر إبداع وخلق. وما دام صناعة، فإنّه يسير وفق قوانين تجبرُ الشاعر على تطبيقها بعد استيعابها. يرى النقاد القدامى في الشعر استعدادا فطريا وتأثّرا بالأسلاف ويكشف عن مهارة في صياغة الكلام. يقول عنه عبد القاهر الجرجاني، إنّه: «علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء»، [3] يستلزم انتقاء الألفاظ والصيغ، التي يسمو بها.

يصطدم هذا المفهوم بالرفض من الشعراء المحدثين، لأنهم يرون في الوزن والقافية قيدا للشعر. ومنهم **أمين الريحاني** الذي يذهب إلى القول: «فإذا جُعل للصيغ أوزان وقياسات تقيّدها تتقيّد معها الأفكار والعواطف، فتجيءُ غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذّل، تشويه أو إبهام، وهذه بليتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام» [4] إنه يرى نقصا وتشويها في سير الشعر

1– حازم القرطاجني، ص 71.

2 – ابن خلدون، ص 573.

3– ينظر: عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص300.

4– حسين نصار، الشعر المنثور عند أحمد شوقي، مقالة في مجلة فصول، ع 1، المجلد 3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 159.

على الوزن والقافية. وأكثر من هذا فإنهما يؤديان إلى الانغلاق والمحدودية، مثلما ذهب إلى ذلك **أدونيس** في مقدمته للشعر العربي، بحيث يرى في مقولة (الشعر هو الكلام الموزون المقفى)، أنها: «عبارة تشوّه الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي».(1) فالطريقة «المخصوصة التي تقوم على خرق العادي لصالح الطريف والغريب والمفاجئ، هي التي تجعل الشعر شعرا. أما إيقاع القصيدة، فلا يضيف شيئا ذا بال لبنية القصيدة». (2) فهذا أمر يوضح اتكاء الشعرية الحديثة على المنطق الأرسطي الذي يفتح باب التصرف في أساليب الكلام بكيفيات خاصة، وليست تأريخا أو تسجيلا مباشرا للواقع. إنها عدول عن المألوف في الخطاب الإيصالي الاستهلاكي. (3) وهي شعرية الفعل والحركة على حدّ قول الباحث. فالشعر «قوّة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان، وموضوع (الشعرية) هو الكشف عن أسرارها». (4) يبقى النص الشعري مُشكّلا بطريقة خاصة بعيدة عن نمطية الوزن والقافية. ابتداء من هذه الأفكار والدعوة إلى الانفتاح تمكّن شعراء العصر الحديث من تعدية معايير القصيدة العربية التراثيّة وسعوا إلى تأسيس كتابة مفارقة لا صلة لها بالنمط القديم في أكثر تجلياته.

أجمع معظم شعراء ونقاد هذا العصر على عدم وجود معايير محدّدة وصارمة للشعر، بعد إدراكهم تداخل الفنون فيما بينها. بحيث أنّ الشعر يتطوّر بذاته المبدعة التي تكون سببا في اختلاف المعايير، التي بها يتحدّد مفهومه. وإذا أخذنا بهذا المفهوم، فإنّ الشعر يظلّ حبيسا عند الذات الشاعرة. وفي الحقيقة فإنّه أوسع من هذا المفهوم، يحمل في بعض إشكالاته خصائص تتصف بالاستقلاليّة والتنوّع، تبدو منفصلة عن الشاعر. والمقاييس لا يصنعها، بل التراكمات والتغيرات التي

1- علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، بيروت، 1979، ص 108.

2- مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 250.

3- ينظر المرجع نفسه، ص 245.

4- جان كوهن، النظرية الشعرية /اللغة العليا، ج2، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة، 2000 ص 259.

يتعرّض إليها النص الشعري كنص يولد داخل مؤسسة اجتماعية ثقافية مخالفة لما سبق ومسايرة لكلّ حاضر ولاحق. ولا يُفهم من قولنا هذا إقصاء الشاعر من العملية الإبداعيّة. ذلك أنّ نموّ النص الشعري يستمد سلطته، التي تجعله خاصا في عناصره المكوّنة له. والشاعر بدوره عنصر فاعل في نمو النص لأنّه يشمل مواقفه ورؤيته.

هناك من يعتقد أنّ الشعر نوع مختلف عن بقيّة الأنواع الأخرى من حيث الشكل والمضمون معا لأنّه «لا يمتاز عنها من حيث الدرجة الشعرية فحسب، بل يختلف عنها من حيث الجوهر والمظهر معا. وتبقى النصوص الأخرى نثرا مهما ارتفعت درجتها الشعرية».[1] ميّز فاتح علاق بين ما هو شعر وما هو نثر، ولم ينفِ صفة " الشعري" في كلّ إبداع فني أدبي مهما يكن جنسه، لأنه يحمل سمات شعرية. إلاّ أنه رفع الشعر بما يحمله من شعرية وفنّية إلى درجة يحمل كيانا خاصا مستقلا ينفرد به عن باقي الأنواع الأدبية، يقول: «الشعر جنس أدبي له خصائصه الذاتية وطبيعته الخاصة وكيانه المستقل عن غيره».[2] لهذا وجد أنه لابد من البحث عن مقاييس وقوانين خاصة به. انعكس تأثير الدراسات الشعرية الغربية الخاصة بمفهوم الشعر، على تفكير الشعراء المحدثين وقرارهم على إخراج الشعر العربي من " الانغلاق" إلى التفتح. الأمر الذي جعل من ضبط مفهوم الشعر كمصطلح أمرا مستعصيا بالنسبة إليهم وبالنسبة للغرب أيضا، حيث أجمعوا على أنّه: «يصعب إعطاء تعريف موحّد للشعر نظرا للتنوع الأقصى للأشكال والوظائف». [3] إنّ القصيدة تنمو نموا مستمرا، وبالتالي فإنّ مفهوم الشعر سيلقى تصورات متغيرة وعديدة بتعدّد أشكال القصائد. ذلك أنّ: «كلّ قصيدة جديدة يمكنها أن تضع محلّ السؤال تعريف الشعر نفسه».[4] بهذا التطور النوعي للشعر، أصبح من الصعب تحديد تعريفه.

1 – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2008، ص118.
2 – المرجع نفسه، ص 118.

3–Joubert(JL)La Poésie, Formes et Fonctions, E. Armant collin,1ére édition, paris,1989, p :6.

4 – Dessons Gérard, introduction à l'analyse du poème, E. Bordas, paris, 1991, p: 13.

2- مفهوم القصيدة المعاصرة :

إنّ أوّل ما أثار انتباهنا هو إلحاح الباحث «فاتح علاق" على التمييز بين الشعر والشعري. استدلّ في ذلك بمن يخلطون حسب رأيه بين المصطلحين، كأدونيس في تمييزه بين "الشعر والقصيدة" حيث وجد أنّ الشعر يكمن في القصيدة والأجناس الأدبية الأخرى، وليس له وجود قائم بذاته حتى تُستمد منه المقاييس الثابتة. ولا قواعد محدّدة للشعر شكلا وماهية بشكل مطلق.[1] يصفّي أدونيس من كلّ هذه العملية عنصرين إثنين، يتمثلان في (القصيدة والشاعر) كمقياس يفرّق بين الشعر وغيره من الخطابات الأخرى. لا لسبب إلاّ لكون القصيدة عنده مختلفة. والشيء المختلف لا يمكنه أن يكون أساسا للقوانين، لأنّه غير ثابت.

في هذا الصدد ذهب عزالدين إسماعيل إلى أنّ طبيعة الشعر مرنة وربط قوانينه بقوانين الطبيعة التي تُعد مبادئ موجهة لحركة الأفراد التي تحدث في حدودها بشكل سهل، تتوافق وطبائعهم الخاصة، فهي لا تترك لهم الحريّة ولا تعيقهم، «فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامرا ولكنها ملاحظات، فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه.»[2] بهذا المفهوم يصير الشعر فنّا قائما بذاته، لا يمكنه تحديد أسسه وقواعده. أمّا القصيدة فتنفرد بطبيعتها وخصائصها الذاتية التي تجعلها تختلف عن غيرها من القصائد بدرجات متفاوتة. والسرّ في ذلك هو تكوّن بنيتها بشكل خاص مغاير تتشكّل بداخلها علاقات بين عناصرها تميّزها وتحقّق لها التفرّد. فكلمة الشعر إذن «تدل على المفهوم العام، على النظرية وكلمة القصيدة خاصة بالبنية الحسيّة، التي يتمثّل فيها هذا الشعر.»[3] وعلى الصعيد الغربي، يعرّف " كوليردج" الشعر انطلاقا من عمل الشاعر من خلال قوّة الخيال الخلاقة المتجدّدة. إنّه يفرّق بين الشعر والقصيدة، فالقصيدة: «هي الترتيب المُعيّن للكلمات، ومُتعتُها مستقاة من تنظيم وترتيب اللغة. أمّا الشعر أو الشكل الحقيقي العضوي فهو من

1- ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص 118. وينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 107.

2- ينظر: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992 ص 293.

3- المرجع نفسه، ص 294.

إنجازات الخيال الذي يُنشّط روح الإنسان ويجعلها فعالة وديناميكيّة». [1] لقد ربط القصيدة بالعنصر المحرّك للنص الشعري، متمثلا في اللغة. أمّا" كروتشه" فيرى أن«القصيدة هي ظاهرة الفن أي مجرّد صورة لذلك الانفعال وهذا يعني الفصل بين الجوهر والصورة أو بين الشكل والمضمون». [2] هو من الرافضين لِأَنْ يكون العمل الفني نتيجة للشعور والأحاسيس العاطفية، لأنها لا تؤثر في القيمة الفنيّة لهذا العمل. فبالنسبة إليه لا يُعدّ الأدب تعبيرا عن الانفعالات وإلاّ صارت هذه الأخيرة جوهر الفن. وبما أن الفن لا يكون أبدا تعبيرا عن الانفعالات، فقيمة العمل الأدبي لا تقاس بمقدار توافر هذه الانفعالات فيه أو تأثيرها في المتلقي. إنّ القيمة الفنية وكلّ القيمة تتواجد في القدرة على الابتكار والخلق الأدبي الفني، التي تحوّل اللغة إلى فاعل الإيحاء، بيدها القوّة للتأثير، لأنّه بهذا المفهوم يصبح العمل الأدبي «كائنا» أبدعه الفنان الشاعر من ذاته. واللغة مادة الأدب، و«الخلق الفني» يتمثل في سيطرة هذا الفنان الشاعر على الوسيلة والأداة المتمثلة في اللغة بعدما يُضيف عليها لمساته الذاتية، التي تُشعر المتلقي بالفنية، إذ إنها فعلا تترجم تجربته الشعورية وتحيل إلى قيمتها الأدبية من خلال علاقات النص الداخلية. بهذا المفهوم للشعر ودور الشاعر في البناء الفني للقصيدة وما يجعل من عمله الأدبي فنيا. نكاد لا نوافق مواقفه كلية لما ذهبت إليه هذه النظرية لأنها أقصت المحرّك الأساس الجاعل من النص الشعري نصا كاملا ومخالفا. إنّه تلك الانفعالات والهواجس، التي تمخضت عن الموضوع كدافع لها، والمؤثرة في صياغة هذا العمل الفني وشكله. لو تمعنّا في حركة الشعر ونموه وفق المقاييس المسطرة له، فإنّنا نلقاه لا يحمل ضوابط ثابتة بشكل نهائي، إنّما كلّ مرحلة (زمن) يمرّ منها الفعل الشعري يتغيّر بتغيّر معطيات البيئة، التي ينمو فيها. والحديث عن المقاييس «إنّما المقصود توفير حدّ أدنى من القواعد يكون منطلقا في تحديد الشعر يمكن تطويره نسبيا دون أن يتحول إلى قاعدة ثابتة وإن كان يمكن تعزيزه بمقاييس جديدة». [3] إنّ السبب في نسبية المقاييس يكمن في ذاتية الشعر، التي تتغيّر حسب الظروف والتفاعل مع باقي النصوص السابقة والحاضرة، التي تسير دوما على مركبة التغيّر والتحوّل. هذا ما جعل الشعراء

1 – شكري عزيز الماضي، ص 62.

2– بنديتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص 53، 186.

3 – فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص 120.

الحداثيين مثل أدونيس يصرّح باستحالة الوصول إلى ضوابط صارمة للشعر لأنه يرى أنّ «الشعر أفق مفتوح يضيف إليه كل شاعر مسافة جديدة، ومصدر لقواعد جديدة وإعادة النظر في المقاييس السابقة.» [1] بهذه النظرة التي وقف عندها، نذهب إلى أنّ إعادة النظر في المقاييس، تُعدّ ثورة على المألوف، بل على المقاييس الموجودة بذاتها فيصبح كلّ نص شعريّ ينبع منه قانون جديد أو يشكّل قانونا بذاته. ومنه يتأسس معيار جديد في كلّ ميلاد نص شعري جديد، يرفض الخضوع لمقياس سابق سار عليه نص قبله، ولو للشاعر نفسه. وهنا نتساءل ما دور الشاعر في هذه العملية بحكم أنّه صاحب النص الشعري؟ ألا يكون هو العنصر الأساس في تغيير نظام النص الشعري حسب هواه أو حسب الظروف، التي جعلته يقول القصيدة بشكل معيّن؟ أم أنّ النص الشعري فرض عليه التغيّر وتبنى قوانين جديدة في تشكيل النص وخروجه بالوجه الذي سيبدو عليه في النهاية ؟!

مهما يكن اتجاه الإجابة ومضمونها، فإنّ القناعة التقليديّة تقول، إنّه لا شيء يُبنى من العدم. فلا النص ولا المقاييس انطلَقا من لا شيء. ربما نحكم لكلّ ما هو جديد بالجودة لعدّة اعتبارات، إلاّ أنّه ما تحصّل على هذه القيمة سوى بعد تصحيح الأساس الذي انطلق منه وأضاف جديدا إليه مع توخي الحذر لأمرين، حتى لا يقع في أخطاء القديم، أو يمتطي ركب الحضارة ولا يُكتبُ عليه الموت قبل ولادته. هذا يجعلنا نتفق مع القائل: «لابد من وجود رابط بين القديم والحديث مهما حاول الشاعر الخروج عن المقاييس السابقة، لأنه مرتبط بمجتمع معيّن وثقافة محدّدة ويكتب بلغة الجماعة ويكتب في جنس أدبي معيّن ».[2] إنّ هذا لا يعني أنّنا نرفض الجديد ونريد العودة إلى المعايير الصارمة التي سار عليها القدماء، إنّما فقط نريد الإشارة إلى أنّه ثمة ما يجمع القديم بالحديث في الأدب شكّل ذلك حلقة وصل بينهما، وما يجعل من النص الشعري يتطوّر ويتغيّر شكله، هو ارتباطه بالحياة لا تَثْبت هي الأخرى، بل تستمرّ في التّحوّل، وبالتالي يكون للمتلقي فهم جديد للقصيدة في خضم هذه التحوّلات داخل المنظومة الاجتماعية في كلّ جوانبها.

يُمثل الموضوع في صلته بالقصيدة عنصرا من عناصرها الأساسية التي تحفل بحركة متجدّدة.

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي ، ص 107.

2- فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص 121.

وما يزيده جمالا ومتعة خرقُه للتناول العادي أو تناوله بصيغة نثرية. نريد من قولنا هذا، التأكيد على أنّ شعريّة القصيدة لا تقتصر عند الموضوع، لأنّ هذا الأخير يُعدّ رسالة وإنّها تصل إلى المرسل إليه مهما يكن شكل القالب الذي أرسلت فيه. إنما بحثنا في جماليّة النص الشعري يقف عند كيفية توظيف العناصر، التي تتركب منها القصيدة حسب المقاييس الفنّية في توصيلها هذه الرسالة، لتجعل منها نصا متميّزا أدبيا. إنّ الحكم على النصوص بالتفاوت الجمالي يقاس من خلال سياقه الفني. هذا ما جعل "نازك الملائكة"، تشير إلى أنّ الموضوع لا يمكن أن يكون مقياسا للتمييز بين ما هو شعري وغير شعري. ولا يحمل الأهميّة في ذاته، إنّما في اختياره وانفعاله به، حتى أصبح عنصرا من العناصر الموجهة للقصيدة «وإنما يصبح الموضوع مُهِمّا ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرّر الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذاك يوجّه الهيكل ويمشي معه». [1]تؤكّد أنّ اختيار الموضوع والتفاعل معه يولدان في القصيدة دلالة من حيث المعنى، تحوّلها إلى صور فنّية وأصوات إيقاعيّة من حيث هيكلها.

تنطلق النظرة الحداثية من حيث أنّ الشعر يحمل رؤى والقصيدة خلق مغاير وطريقة تعبير حديثة نابعة من طريقة تفكير جديدة في الموضوع. وإنّ أهميّة البحث تكمن في عدّ القصيدة شكلا تعبيريّا رؤيويا. هذا يعني أنّ الموضوع لا يكون أبدا قصيدة. لا يكتسب قيمة فنيّة إلاّ في انتقاله إلى عنصر من عناصرها أو جزء فيها، لأنّ الشعر الرّاهن ليس موضوعا، إنّما رؤية إلى الموضوع من زاوية اكتشاف الدلالات بطرائق معيّنة تحيل على فتح آفاق جديدة.

لا أحد من النّقاد يؤمن بفرضيّة كون القصيدة موضوعا، ومجرّد شكل، إنّما الشكل يتكوّن من التفاعل الحاصل بين مكوّنات القصيدة. وهو مثل الموضوع لا يكون هدفا، إنّما يأتي كتحصيل حاصل لتشكل رؤية الشاعر. اختلف الباحثون في مفهوم الشكل وتوظيفه كمصطلح لصيق بالنص الأدبي. فمنهم من يستعمله بمعنى **طريقة** في الكتابة كالشعر العمودي والشعر الحر...، أو بمعنى **الهيكل** مثل "نازك الملائكة" في تطرقها لعلاقة الشكل بالمضمون، وتستعمله كذلك للدلالة على الشعر بكونه جنسا أدبيا. لقد ذهبت إلى أنّه لا يوجد شكل محدد لموضوع ما. قد يصلح شكل

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 6، بيروت، 1981، ص 235.

لموضوع ولا يصلح لآخر. واستدلت بالشعر الحر كبناء يصلح لبعض المواضيع لا تفيد المصلحة عينها في شعر الشطرين.[(1)] وتشير إلى أنّ الأسلوب المتخذ للشعر الحر يختلف مع الأسلوب أو الطريقة المتّبعة في الشعر العمودي، هذا من حيث ارتباط المضمون بالشكل الشعري – داخل البنية الشعرية–. لم تقف عند هذا الحد في حديثها عن الشكل الشعري داخل المنظومة الشعرية، بل تطرقت إلى الشعر من حيث هو جنس أدبي. «فالقصيدة شكل يختلف عن القصة والمسرحية، وهذه الأجناس المختلفة ما هي إلاّ أنماط شكلية يصوغ الأديب فيها أفكاره».[(2)] هذا يعني أنّ القصيدة شكل من أشكال الصياغة للأفكار بطريقة مخالفة، مقارنة بالأجناس الأخرى. إنّ النظرة إلى الشعر كرؤيا لا تقبل شكلا نهائيّا ومغلقا، إنما دفعت النقاد إلى دعوة نقديّة، توجّه إلى أشكال جديدة فالقصيدة الحداثية أضحت حركة مستمرّة تستدعي شكلا آخر يتوافق معها.

إنّ الشعر إبداع، والشكل فيه امتداد للمضمون. والمضمون الجديد يخلق شكله الجديد. فلكلّ قصيدة شكلها الخاص، وأنّ القصيدة المغايرة كما يقول أدونيس: «لن تسكن في أيّ شكل، بل هي جاهدة أبدا في الهرب من كلّ أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محدّدة».[(3)] إنّ قوله هذا نداء إلى تعدية الوزن والإيقاعات الشكليّة المحدّدة، فإنّ الشعر ثورة على الأشكال السابقة وأوزانها المألوفة ويسعى إلى البحث عن أوزان وإيقاعات جديدة تتلاءم والقصيدة الحديثة وتستجيب لمستلزماتها. لأنّ الشكل نوع من البناء، قابل للتغيّر، لا يرسى على الثبات.

جعلتنا إثارتنا لموضوع الشعر وعلاقته بالمضمون والشكل كما رآه المحدثون، ننظر في علاقة بنية القصيدة بعناصرها، فوجدنا أنّهم يتفقون على أنّ الشعر لم يعد صناعة مثلما يُعرّفه القدماء إنّما خلق وكشف وإبداع، فالقصيدة فيه كائن حيّ ينمو ويتطوّر. فهي تشكيل فنّي يختلف من قصيدة إلى أخرى وعبارة عن بناء ينمو داخليا وليس أبياتا مشتتة. وتكون: «من حيث هي عمل فنيّ تشكيلا لمجموعة من ألفاظ اللّغة...لكنّ خصوصيّة التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري

1- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص 64.

2- نازك الملائكة ، التجزيئية في المجتمع العربي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1974، ص 166.

3- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 2، بيروت، 1978، ص 14.

طابعه المتميّز».[1]فتشكيل القصيدة لا ينبني على أفكار مسبقة، وما ذكره عزالدين إسماعيل من خصوصيّة هي نتاج تفاعل مكونات القصيدة تقال بأسلوب فنيّ جميل. وهذا ما جعل النقاد يذهبون إلى أنّ الشعر خلق لعالم فنّي أكثر صدقا وأكثر جمالا وأنّ الذات المبدعة هي من يخلق هذه الحياة الفنية. إنّ الذات تلتحم تماما مع الموضوع وينتج عن ذلك شكل جديد، «له صفات الكائن العضوي الحي ومن هنا جاءت فكرة الشكل العضوي مقابلة للشكل الآلي الذي قالت به نظرية المحاكاة».[2]

أثار كوليردج فكرة تفاعل الذات الشاعرة مع الموضوع وقدرته على إثارة المواقف بخياله الواسع وتمكّنه من تقديم المألوف العادي بصورة مخالفة تحمل دلالات مغايرة أيضا، إلى جانب تغيّر الشكل، الذي ظلّ طويلا في قالب تنميطيّ وآليّ. فالرؤية الجديدة التي تفسح المجال أمام التعبير الحر عن الانفعالات، جعلت الشكل الشعري يهجر القالب ويتبنى الشكل الذي يلائم كلّ قصيدة على حدى خلافا للأخرى، التي تحمل سمات منفردة تجعلها مختلفة، وتفرض شكلا فزيائيا عضويا جديدا يليق بها ولا يليق بقصيدة غيرها. بما أنّ الشعر الحديث خلق لعالم فنيّ والقصيدة فيه تشكيل فنيّ ينمو من الداخل إلى غاية تحقيق اكتمالها، وتبني بنفسها توازنها الخاص من خلال عناصرها المتفاعلة. فإنّ تعدّد دلالات الشعر الحديث شكّلت إشكالا خطيرا يتمثل في كونه أصبح يتسم بالغموض. لقد علّق على هذه الظاهرة عز الدين إسماعيل ورأى شمولية الغموض على مستوى اللّغة الموظفة، ومن ثمّ تكشف عن غموض الرؤيا كذلك، لأنه «مادامت الرؤية مغايرة لما هو مألوف وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا، فإنّه من الطبيعي أن يغلّف القصيدة إطار من العتمة، يجعل الولوج إلى عالمها شاقا».[3] لا تتمثل غاية الشعر الحداثي في التوصيل بل يكوّن عالمه الخاص بنفسه والغموض طبيعته وهذه الظاهرة طغت على الشعر العربي الحديث. أشار إلى ذلك فاتح علاق في وصفه للقصيدة الحديثة لرواد الشعر العربي الحر وأبرز رأيهم وتعليلهم لطغيان ظاهرة الغموض عليها: «تعرّض رواد الشعر العربي الحر لظاهرة الغموض في القصيدة

1 – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، القاهرة، 1984، ص 49.

2 – هذه أفكار كوليردج ، نقلا عن كتاب " في نظرية الأدب" لشكري عزيز الماضي، ص 61.

3– عز الدين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، مج1، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ص56.

الحديثة وعدّوا ذلك من طبيعة الشعر، لأنه رؤيا تكشف المجهول وتتجاوز الراهن وتقول المستقبل ولأنّ لغته إبداعيّة تخترق العادي لتقول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله»[1] وعليه فإنّ الرؤيا التي تكشف المجهول وتتجاوز الراهن وتقول المستقبل بلغة تتمرّد على العادي وتهرب بطبيعتها إلى معان تعبّر عن عالمها الخاص، تجعل المتلقي في حيرة دائمة لفك شفرة هذا الغموض وإزالة الضبابية التي اكتست القصيدة المعاصرة. إنّ هيمنة الغموض على القصيدة الحداثية بدّلت النظرة إلى العالم برؤيا مخالفة وأكثر فاعليّة وكثافة وسدادا، وأنّ متطلبات التلقي الجديدة التي تخلت عن مطالبها القديمة المحدّدة في فهم كنه الأفكار، تبنتّ مطالب أخرى أكثر جديّة بالنسبة لها لما تحمله من تجاوب يفرضه العصر الحديث متمثّلة في اكتشاف الفضاء الخيالي، الذي رسمه الشاعر وما ينتج من تداعيات وتبعات هذا التصوّر إلى درجة قد تذهب القصيدة بالمتلقي إلى إدراك أنها تقول جزءا ضئيلا ممّا تعنيه وما عليه إلاّ البحث والكشف والتمعّن في آفاقها. هذا يمنحها أن تكون نصا مفتوحا متعدّد الدلالات، يحفّز على عدّة تأويلات، كما تكشف صفة التفتح هذه عن جمالية النص، ما يجعل المقاييس الشعرية غير ثابتة، والشكل الشعري لا نهاية له. يختلف عن الشكل المغلق، إضافة إلى كون القارئ عنصرا أساسا في دعم النص بالجماليّة من خلال التفاعل معه. وليس أيّ قارئ يقدر على هذا النوع من التفاعل، لابد من توافر قدرا من المعرفة لدى المتلقي. هذا يعني أنّ القارئ البسيط لا يرتقي إلى تلمس التجربة الشعرية وكشف المجهول، لأن النص الشعري أضحى في هذا العصر نصا مميّزا مغايرا في جميع أحواله، من حيث الرؤيا وطبيعة اللغة وطريقة التركيب وعلاقاته بالعالم الخارجي حوله وقدرته على إعادة تشكيل المعارف ووضعها وفق نظام خاص، له عناصره المكوّنة لشعريته وجماليّته وفرادته.

رأينا أن نشير من خلال حديثنا عن التحولات الشكلية للقصيدة المعاصرة، إلى التغيّر المستمر في الحركة الشعرية، بفضل الإصرار على الكشف النابع عن الاجتهادات التي طبعته، حيث نقل العمل الشعري من موقف الثبات إلى الحركية ودفع بالنقاد إلى توسيع مفهوم القصيدة إلى مفهوم عصري شامل يليق بما وصلت إليه من إنجاز، يتعدى ما كانت عليه القصيدة العمودية. وهذه

1- فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص 239.

الحركيّة جعلت الباحثين يستبدلون تسمية "القصيدة" بـ "النص". جاء هذا المصطلح أشمل من الأوّل نتيجة التحوّل الذي عرفه الشعر من خلال ما قدّمه الشعراء المعاصرون من إبداع شعريّ خارق.

إنّ النصّ مجال واسع وفضاء متعدّد المعاني، يراه **جيرار جينيت:** «ليس هو موضوع الشعريّة بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطاب، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية».(1) انتقل "**جينيت**" من المفهوم الضيق للنص إلى المفهوم الواسع الذي أسماه بـ "التعالي النصي". أي: «ما يجعل النص في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النصوص»، (2) وهو تداخل نصي كما أشار. يقع: «ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها».(3) ارتبط النص بعنصر قار، يتمثّل في المتلقي، حيث اهتمت نظريّة التلقي بدور هذا العنصر وعلاقته بالمؤلف والنص، باعتباره عنصرا مركزيا فاعلا في عمليّة القراءة. إنّ أشهر ممثّليها "**هانس روبير ياوس**" **و**" **إيزر**"، حيث تهتمّ هذه النظرية بإدراج المتلقي/ القارئ، ضمن الظاهرة الأدبية، بحكم أنّ النص لا يتحدّد بالسؤال: ما الأدب؟ وما هي عناصر الموضوع؟ بل العلاقة التفاعليّة بين القارئ والنص. (4) إنّ تركيز "إيزر" على العناصر الثلاثة في فعل القراءة (النص/القارئ والتفاعل الذي يُحدثه بينهما) كان بهدف إبراز اكتمال الدلالة في اجتماعها، لاسيما أنّ النص بالنسبة إليه ينطوي على عدد من الدلالات تنفتح على إمكانات لا نهائية من التأويل.(5) ثمة آراء عديدة تطرقت إلى هذا المنحى، الذي أولى اهتماما بالغا لأثر المتلقي في العمليّة الإبداعيّة من خلال مسألة تحوّل فعل القراءة، نحو آراء "**بودلير**" **و**"**أمبرتو إيكو**". لكن نظريّة جماليّة التلقي، كانت أوضح في إظهار المتلقي طرفا أساسيا وضروريا في تقييم العمل الأدبي. فقراءة النص من طرف المتلقي عند "**ياوس**" لا تدخل

1- جيرار جينيت، ص5.

2- المرجع نفسه، ص 90.

3- المرجع نفسه، ص 91.

4- voir : Antoine compagnon, Le démon de la théorie littérature et sens commun, éd, seuil 1998, p.147.

5- ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، ص134.

ضمن إطار استهلاكي محض بل هي مرحلة ضروريّة لإتمام عمليّة إنتاج العمل الأدبي نفسها.[1] ألحّ على أنّ استمراريّة وتعدّد القراءات تخلق عدّة تأويلات وتضمن التجدّد، لأنّ لكلّ زمن قراوه للعمل الإبداعي. يبقى سؤال الراهن قائما، وفي يد المتلقي خرق أفق الانتظار أو إبقائه، حسب استجابته لهذا الأفق. إنّ "**ياوس**"، **جعل** المتلقي: «بؤرة العمل الأدبي، والمانح للأدب سيرورته التاريخيّة والمحدّد لجماليته».[2] طوّر "إيزر" فكرة "ياوس" في أهميّة المتلقي، ورآها تكمن في بناء نظرية حول الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي في المتلقي، كطرف ملازم للنص يتأثّر به ويؤثّر. ويُعدّ ذلك بمثابة: «التفاعل الذي تقوم عليه نظرية الوقع الجمالي" l'effet esthétique" عند **إيزر**، لا يمكنه أن يتحقّق خارج فعل القراءة، أي خارج التلقي». [3] ميّز "**إيزر**" بين نمطين من القرّاء، القارئ المعاصر وهو الذي يحقّق عمليّة القراءة والقارئ المثالي، فهو قارئ نموذجي يفترضه النص الأدبي. إنّه: «المتلقي مجرد من وضعيّته التاريخيّة أي من بُعده الممكن (اللا متحقق)، ثمّ إنّه تخييل مجرد من الأساس الواقعي». [4] إنّه قارئ ضمني يقع داخل بنية النص. نخلص إلى أنّ العمل الأدبي عمل مفتوح، قابل للتأويل. والقارئ عنصر يسهم بفعاليّة في إنجاز النص وإتمام نقائصه. يرى إيزر "القراءة" «بوصفها نشاطا موجها من قبل النص، تثير إجراء تشكل النص عند القارئ».[5] جعل من الاتصال بين القارئ والنص علاقة جدلية، لأنها تسير من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص. أمّا الباحث "أمبرتو إيكو"، ذهب في علاقة النص بالمتلقي، إلى خلق مجال أسماه" التعاون النصي" قائم على أساس الحوار المتبادل بين المؤلف والقارئ داخل النص الذي يسمح للمتلقي بالتأويل وإخراج

1- voir : Hanss Robert yauss, pour une Esthétique de la réception, p106.

2- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء 2000. ص104.

3- المرجع نفسه، ص 105.

4- Isère Wolf Gang, L'Acte de lecture, Théorie de L'effet esthétique, traduit par Evelyne Sznycer, Ed : pierre Marada, Bruxelles, 1985, p 288.

وينظر: علي آيت أوشن، ص 107.

5- Voir : Isère Wolf Gang, P 289.

النص في صيغته الكاملة دون قيود، بل ينفتح إلى قراءات متعدّدة وتأويلات مختلفة.[1] أسماها "**ياوس**"، **أفق توقّع** القارئ ضمن معطيات جديدة. إنّ مفهوم أفق التوقع لا صلة له بجزئيّات النص إنّما قد يشمل النص كلّه. فالعمل الأدبي، قد يمارس سلطة توجه تجربة القارئ الجماليّة، حسب ياوس. وبإمكان أفق القارئ أن يحدث له انسجام أو لا يحدث مع العمل الأدبي. وعليه سمي تصادم أفق التوقع للقارئ مع أفق النص بـ "المسافة الجماليّة"، وهي مفهوم يقوم على التعارض بين ما قدّمه النص وبين ما يتوقعه القارئ. فالنص ربما يطابق أو يخيّب أو ينقض ما يتوقعه القارئ، ولكن النّص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ هذا ما أسماه ياوس بـ:" تغيير الأفق". [2] إنّه يرى أنّ: «أفق التحوّل يظلّ متحوّلا ومتغيّرا مع تحوّل وتغيّر القراء». [3] وعليه سيُنظر إلى البعد الجمالي للعمل الأدبي من خلال القراءات المتعدّدة ذات الصلة بتجربة القارئ ونوعه ومرجعيّاته المعرفيّة قبل قراءته للنص. فهذه النظرة المغايرة للمتلقي منحت له دورا وشأنا عظيمين في تحقيق التفاعل بينه وبين الإنتاج الأدبي، تعدى علاقة الاستهلاك وتجاوزها إلى المشاركة في إيجاد أبعاد رؤية النص. أصبحت هذه الرّؤى تمنح القارئ دورا أساسا وفاعلا في عملية القراءة لأنّه صار متلقيّا قادرا على الدخول إلى النص بامتياز، حتى بات ثمة خيطا يجسد تفاعلا خلاّقا يربط بين النص والمتلقي يحقق الكمال في عملية التلقي، ويكشف عن نضج العمل النقدي المعاصر.

في الصدد نفسه، يلتقي **بارت مع مالارمي** في فكرة أن يكون القارئ هو من يكتب الكتاب. فالقراءة: «لا ينبغي أن تكون استهلاكا، بل إبداعا... ففعل القراءة هو إعادة اكتشاف–على مستوى الجسد وليس على مستوى الوعي–كيف أنّ هذا كُتبَ، وهو أن نضع أنفسنا داخل عملية الإنتاج « La production" وليس داخل المنتوج "Le produit"»،[4] لتصبح عمليّة القراءة إبداعا وسيرورة نافعة

1– ينظر: علي آيت أوشن، ص 109.

2 – voir:Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, p50.

وينظر: رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد48، المجلد الأوّل، بيروت 1998، ص 22.

3– عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 164.

4– فانسان جوف، الأدب عند رولان بارط، ترجمة وتقديم، عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 سوريا، 2004، ص 129،130.

ومجدية. لكنّ هذا وفق شرط من الشروط، التي وضعها "بارت"، فالقراءة الواضحة تمنع المتقبّل من أيّ اختراع، وتُجمّد قدرته على الإبداع، بحيث قرّب هذه الفكرة في تعليقه حول معرض" الصور الصادمة"، حيث يقول: «إنّ أيّة صورة من هذه الصور البارعة جدا لم تمسسنا، فنحن أمامها نجد أنفسنا في كلّ مرّة بدون حكمنا، لقد وقع الاهتزاز من أجل أنفسنا، ووقع التفكير من أجل أنفسنا... ولم يترك لنا المصوّر شيئا سوى الحقّ البسيط في القبول الثقافي». [1] إنّه يشير إلى أنّ القراءة، لا تعني استقبال الكلام، بل تعني بناءه، وفي هذه الإشكاليّة قسّم "بارت" النص من حيث التلقي إلى درجتين: "نص اللّذّة" و"نص الغبطة"(الهزّة). الأوّل، يرضي ويمنح النشاط، نص يأتي من الثقافة يرتبط بها وبممارسة مريحة للقراءة. والثاني، يفرض حالة من الضياع، يُزعج ويخلخل افتراضات القارئ التاريخيّة والثقافيّة والنفسيّة، يدفع به إلى التأزّم في علاقته باللّغة. [2] لكن العامل الثاني هو الذي يبرز دور المتلقي في خلق النص والإبداع في بنيته الدلاليّة، بحيث يكون القارئ في هذه المرحلة منتجا للنص من خلال تأمّله وكشفه وتأويله وغوصه في أعماق دلالات النص، التي تحمل احتمالات عديدة. أشار "كمال أبو ديب" إلى الفضاء الذي تتشابك فيه العلاقات بين النص والمتلقي وعدّه تجسيدا للفجوة: مسافة التوتّر. رأى أنّ: «كلّ نص يطرح إشكاليّة القراءة – التلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكاليّة بين نصّ ونصّ–، وشعريّة النص هي إحدى وظائف درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية». [3] إنه وقف عند شعريّة النص، من حيث أنّها من الركائز المحقّقة للعمق في إشكاليّة القراءة. جسّد مفهوم هذه الفجوة: مسافة التوتر باعتماده ما ذهب إليه "رولان بارت"، حيث فصل بين نص "اللّذّة" ونص "الهزّة/ الغبطة"، بين درجتين من الحدّة في إثارة الإشكاليّة في العلاقة بين النص والمتلقي.

لم يعد مصطلح النص في الخطاب النقدي المعاصر يقتصر على جانبه الاصطلاحي، إنّما تحوّل إلى حقول أخرى ذات الصلة بالدلالات المجاورة كمصطلح "الخطاب" و"الأثر". فالنص عند "محمد مفتاح": «مدوّنة كلاميّة، وأنّه حدثٌ يقع في زمان ومكان معيّنين، فهو تواصلي يهدف إلى

1 – فانسان جوف، ص 135.

2– ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987، ص 84.

3– المرجع نفسه، ص 83.

توصيل معلومات ومعارف إلى المتلقي وهو تفاعلي، تتجلى فيه الوظيفة التفاعليّة، التي تنظم علاقات اجتماعيّة بين أفراد المجتمع وهو مغلق وتوالدي».[1] وهو أمر جعل "ريفاتير" يضع الظاهرة الأدبية على نفس مستوى علاقة النص بالقارئ. إنّ هذا الأخير يجد نفسه في الخطاب الشعري المعاصر أمام مواجهة حاسمة مع النص الذي يعمل على خلق الدلالات، ويقوم المتلقي بدوره على إعادة إنتاجها عبر تأويلاته. لم يعد النص إنجازا لمؤلِّفه، بل صار إنتاجا أو خلقا يقوم به القارئ، الذي أصبح شريكا في إنتاجه.

يعي الشاعر المعاصر شمولية الفضاء الذي يشتغل فيه الدرس الأدبي ويكشف عن دور القارئ بوصفه الشريك الحيوي والفاعل في عمليّة الإبداع الشعري، على حدّ وصف الباحث "محمد صابر عبيد"، الذي يرى المتلقي شريكا في إنتاج النص ويرى الشاعر: «ينظر إلى منطقة القراءة والتلقي نظرة جدليّة، تؤكّد فهمه الحداثي المستوعب لدور المتلقي في صناعة الأنموذج، ونقله إلى فضاء مفتوح يحيا فيه ويتمظهر، لذا فهو يقدّم بشكل واضح إدراكه لحالة امتزاج وتفاعل وتماه بين المبدع والمتلقي»،[2] بحيث أنّ هذا التفاعل بينهما كفيل بتحرير النص وبعثه طليقا.

قلبت هذه التغيّرات في المنظومة النقدية المعاصرة، الموازين ودفعت بالشعر العربي، نظرا إلى ما يحمله من حركيّة وآفاق، يفرض تغيير المصطلح من "قصيدة" إلى "نص شعري"، لما يحمله هذا الأخير من كثافة الدلالة وثرائها وعمقها.

نقترح جدولا يخص حركيّة الفعل الشعري وخطواته في الانتقال من" القصيدة" إلى" النص الشعري" الحديث والمعاصر، ومدى صلاحيّة مصطلح "النص" وتجاوز "القصيدة"، من خلال ما دوّن من نقد يخص هذه الإشكالية:

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت، 2005 ص9.

2- صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 279.

هويّة القصيدة	هويّة النص
– تعتمد شطرين متساويين شكلا(تقديس النموذج) – تشترط صحّة الوزن. – الإطراب صفة لاصقة بها. – قراءتها تركز على الوزن والقافية وتفصل بين المبنى والمعنى. – تستلهم مُثلها وعِبرها ودرسها من الماضي. – الشعر القديم أغلبه صنعة لغة، لهيمنة فكرة أنّ المعاني مشتركة وإنسانية.	– يعتمد الأسطر. (بلا حدود). – خرق لمسلمة الوزن والقافية. – الاعتماد على الصور الإيحائية وتحقيق الجمالية الفنيّة. إنّه دائم التغيّر. – النص لا يقرأ سطرا سطرا، إنّما يقرأ قراءة فضاء. – قراءة النص تستدعي كشف المستقبل. – كلّ نص حديث يحمل أنموذجه الخاص وهو رؤية للعالم وللكون.

يحقّق النص في العصر الراهن، حريّة القول ويُجنّب الاضطراب في الفهم. يحمل قضية وينسج رؤى أبعد، تحمل طموحات الإنسان العربي الحديث في تحقيق الانفتاح وحرية الإبداع والرأي والإضافة. بها يحقّق مفاهيم مفارقة للشعر.

إنّ الحديث عن الشعر وثيق الارتباط بالحديث عن الشاعر، الذي يتحدّد دوره من خلال نصه بنسج علاقة مع واقعه وربطها بتصويره لهذا الواقع، الذي يسكن في عالم المُثل أحيانا، ويطمح إلى خلق واقع جديد يراه معظم النقاد أنّه تعبير عن حالة نفسٍ في كلّ تعقيداتها، لأنّ ذات الشاعر أضحت حاضرة تنطوي على معالم متعدّدة من هويّته وتصوّراته. وهو في الآن ذاته يخطّط وينظر إلى الأشياء قبل وقوعها، ويرى العالم لا كما هو، بل كما ينبغي أن يكون لتحدّد بذلك مهمّة الشعر التي لا تعكس الواقع انعكاسا آليّا، لا يخلو من رتابة ونمطيّة.

الفصل الثـــــاني

تـشكـيـل القـصـيـدة الجزائـريّـة المعـاصـرة

المبحث الأول: التحوّلات في تشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة

1- القصيدة المعاصرة والتشكيل الكلاسيكي
2- تشكيل شعر التفعيلة
3- الشكل المزدوج

المبحث الثاني: الكتابة الشعرية بين الألفة والاختلاف

1- التشكيل السردي في الخطاب الشعري الجزائري/ قصيدة النثر
2- الومضة الشعرية: التجربة والهوية
3- الومضة في الشعر الجزائري المعاصر: الولوج والتماهي
4- الشكل القصير والوجيز
5- القصيدة الطويلة

المبحث الأوّل:

التحوّلات في تشكيل القصيدة الجزائريّة المعاصرة

عرض الفصل الأوّل العناصر، التي أدّت إلى ظهور الأجناس الأدبية من باب تاريخي ونظري لفهم ممارسات الشعر المعاصر في الجزائر، التي هي جزء لا يتجزأ من العالم العربي – متأثّرة بأدبه ومؤثرة فيه– ويتناول هذا الفصل الوقوف عند أعماق النص الشعري وتشكيله، الذي تعدّدت مواقع النظر إليه، حتى اختلفت وجهاتها، نتيجة الوعي الشعري الذي اكتسبه الشعراء المعاصرون من خلال ممارساتهم واحتكاكهم واطلاعهم على الآداب الغربية، بخاصة الشعر الرومانسي، وهكذا تبنّت هذه الممارسات تقنيات نصية جديدة بالنسبة لعُرفها الأدبي واكتشفت أشكالا إيقاعيّة، لها صلة بالعروض أحيانا وأنتجت أشكالا أخرى تجاوزت الوحدات العروضية إلى جانب اختراق اللغة، ما جعلها تحقّق إبدالا نصيّا من حيث طرائق بناء القصيدة وإعادة تركيبها ومراجعة العلاقة الرابطة بين الشعر العربي القديم ونظيره الحديث، وفق ممارساتهم المختلفة وباسم محو الحدود بين الأجناس وبناءً على تبني الخطاب الشعري للكتابة، التي تصنع التفاعل وتحقق التقارب بين القصيدة والعالم الخارجي بعيدا عن القواعد القبْليّة وحتى البناء الارتجالي للنص الشعري، كلّ ذلك بأثر من مبادرات التجريب في الكشف والإضافة.

لا تختلف أشكال القصيدة الجزائريّة عن أشكال القصائد، التي اطلعتْ عليها وسارت على وتيرتها وحاولت أن تبصمها ببصمات جزائريّة، لا من حيث شكل بنائها، لأنّنا لا يمكن أن ندّعي أنّ شعراء الجزائر ابتكروا شكلا معيّنا خاصا بهم، إنّما وضعوا بصماتهم في المضامين والمواقف واختيار المجال اللّغوي اللاّئق بالمواقف الشعريّة وبذلك تبرز السمات القوليّة الجزائرية، التي تكشف صاحبها إمّا أن ترفعه إلى منزلة الشعراء المرموقين أو ترمي به بين مخالب النقاد ويتعرّض للفحص وللغربلة والتصحيح من أجل رفع مستواه الشعري إلى مستوى الممارسات الحداثية، التي تقول بحرية الكتابة.

تبنّى شعراء الجزائر الممارسات الشعرية المعاصرة وساروا على دربها، وذلك بإبدال البيت الكلاسيكي ببيت متحرّر من نظام الشطرين، مثلما فعل أندادهم المتأثرون بالنظريات، التي تدعو إلى تحرّر الشعر العربي، لذلك كانت هذه الممارسات والتغيرات سببا في إقدام الشاعر الجزائري

على إعادة تركيب إيقاع قصيدته وفق «إعادة بناء الدال العروضي داخل مختبر الحداثة».[1] هذا من جانب شكل القصيدة تقنيّا في ضوء النص الشعري المعاصر، أمّا في ضوء نظريّة الأجناس الأدبية فإنّ القصيدة الجزائريّة كسّرت الحدود الأجناسية، التي وضعها نقاء الأدب قديما، فصارت القصيدة تحتضن القصّة والرّواية وتحكي سيرتها ولا تترفّع عن النثر. يسيران سويّا، يتخاطبان ويتداخلان. كلّ يعير عناصره الفنيّة للآخر، بل يشكّلان الجماليّة الأدبية معا ويحقّقان حريّة الممارسة الأدبية بغرض إنشاء نصوص تتميز بالفرادة والاختلاف.

إذا كان البحث قد سعى في الفصل الأول إلى الإحاطة بالأجناس الأدبية والعناصر، التي هيّأت المشهد الشعري المعاصر في جانب تاريخي وتصويريّ للإشكالات النظريّة، فإنّ هذا الفصل سيقترب من الخطابات الشعريّة ذات الصلة بالطرائق، التي اختارها الشعراء في بناء نصوصهم المحترِمة والمتقيّدة بالشكل الكلاسيكي، ومضامين جديدة متعلقة بالعصر وتغيّراته المختلفة وآخرون خالفوا باختراقهم للأجناس، كما اخترقوا اللّغة وتعدّوا حدود العروض والإيقاع، فشكّلوا نوعا مخالفا من القصائد مقارنة بالقصيدة العربية الكلاسيكيّة. إنّنا لا نغالي إذا قلنا إنّ القصيدة المعاصرة كالإنسان المعاصر، دائم البحث عن تموقعه في عالم يعجّ بالتغيّرات ويسعى دائما إلى الاعتلاء وإيجاد هويّته داخل هذه المؤسسة الاجتماعيّة، التي لا ينفصل عنها المجال الثقافي والعلمي. فالقصيدة مثل هذا الإنسان، لا يمكنها العيش في إطار مغلق وليست هي شكلا مغلقا على نفسه. إنها تسعى إلى التفتّح والتفرّع وتتناسل حتى لا تنقرض وتتنوّع لتتفادى الوحدة. إنّ فكرة وحدة الشّكل في القصيدة العربيّة المعاصرة تجاوزها الزمن والظروف.

أصبحت القصيدة النمطية تتقاطع مع القصيدة الحرّة والنثريّة، ولو أنّها تتنازع أحيانا، إلاّ أنّها تعيش في بيئة واحدة وتتنفّس هواء واحدا وغدت بذلك القصيدة العربيّة كأختها الغربيّة تتكاثر ولا تنضب أبدا. وما هذه الحركيّة للقصيدة العربية إلاّ تواصلا لما كانت عليه منذ التأسيس الشفاهي للقول الشعري، كلّ هذه المسافة قطعتها من أجل أن تصل إلى هذا الشكل، الذي تتمثّله في عصرنا هذا،ولا

1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 2001، ص 106.

نحسبه أنّه وصل إلى نهاية مطافه، لأنّه ما دامت الحياة سائرة إلى التغيّر، والثقافات إلى التوسّع والحضارات إلى التطوّر، فالقصيدة مهما يكن مكان ميلادها وزمن ظهورها، تواكب عصرها بالشكل الذي يستجيب له ويتلاءم معه. فهذه الحركيّة ليست وليدة هذا العصر -كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأوّل- إنّما التاريخ يشهد على أنّها تؤكّد عدم الوقوف عند الأنموذجيّة والنمطيّة، تسعى إلى حريّة الإبداع. إنّه دليل آخر يُثبت أنّ القصيدة العربية لم تعش على أنقاض أختها الغربية، إنّما كانت لها شخصيتها العربية حتى في التغيير الشكلي والمضمون. والتقليد الغربي جاء بعد التأثّر بالرؤية الرومانسية ككل قصيدة في العالم. ومع ذلك حاول النقاد البحث في الأسباب، التي جعلت الشكل الشعري يتغيّر، فاتكأت محاولتهم على أدوات وآليات اعتمدوها لمساءلة النص، كاعتمادهم على البعد الاجتماعي والتاريخي والسياسي وبكلّ ما يربطه بالسيرة الذاتية للشاعر. ذلك كمنفذ ينفذون من خلاله لتحليل شخصيّة صاحب النص الذي بيده فك لغزه (النص) وتوضيح غموضه. ولم يقف القارئ / النّاقد عند هذه الزاوية، إنّما ككلّ متلقّ للنص الجديد في محاولات تعديته للسابق المحدود متعطش إلى فهم مثل هذا المشروع الإبداعي من خلال الشكل المغاير، مقارنا إيّاه بالإبداعات الغربية. فإنّ الناقد/ المتلقي يعيش في بيئة لا تخفى عنه كلّ واردة وشاردة. وكونه لاحظ هذا السّعي وراء التغيير، تكفّل بمتابعة الحبل السُّري الرابط بين النص الجديد وأصوله الغربية، عن طريق البحث في هويّته العربية واصطدامه بالواقع الغربي الذي تفتّح عليه العربي في القرن الماضي بفعل تداعيات الهجرة. لعلّ هذا الوضع هو الذي ولّد الإشكاليّة المتمثّلة في البحث عن شكل مغاير في الإبداع يتلاءم والظرف الجديد في مختلف مجالاته، ليتوافق مع ركب الحضارة دون تطليق الماضي، الذي يمثّل أصالته. هذا ما يفسّر تدفّق الأشكال الشعرية المختلفة إنتاجا وتنوّعها وتداخلها أجناسيا. ومنه يمكن التصريح أنّه في التغيرات التاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة، تكمن الوجهة الإبداعيّة الجديدة، التي أصبحت حتميّة إجباريّة ليتحرّر الشعر من واقعه النمطي وكسر عموده، ثمّ تعويضه بفضاء ملائم مع الأرضية الجديدة، التي يخالها المعاصرون أشدّ تماسكا وتلاؤما وفهما للنص الشعري الجديد. هذا لا ينفي مقولة إنّ ميلاد أيّ نص أدبي يقتضي ميلاد قارئ متلقّ ليحقّق النجاح والرواج عن طريق ثبات وجوده في مخيال هذا القارئ/ الناقد، الذي تُرسم صورة النص الشكلية في

ذهنه وتحيله على إعادة النظر لرؤيته الكلاسيكيّة، التي اعتادها في النص الشعري وفق ذاكرته التاريخيّة.

إنّ الظروف التي ذكرناها لها يدٌ في انتشار حركيّة هذا التغيير وتبنّيه بشكل متفاوت من شعراء العرب، ومنهم الشعراء الجزائريون. وأغلب الظن فيما دفع إلى هذا التغيّر هو انقلاب سير القصيدة وانتظامها حيث كان التنويع الإيقاعي يتحكّم في القصيدة عروضيا، وتبقى جزءا إيقاعيّا يتضمنه البيت الشعري. فأصبحت في إطار هذه الحركة متحرّرة من قيود التفعيلة والقافية كمعطى عروضي فصار البيت الشعري هو الجزء الذي تتضمّنه القصيدة وليس العكس. وإنّ «إعادة قراءة خليليّة القصيدة العربية، قراءة اقتضتها حتميّة التصوّر الجديد للفن عامة وللشعر بصفة خاصة حيث أنّه ليس امتياز الشعر في أنّه يخضع لقاعدة ثابتة، بل امتيازه في أنّه يسبق القاعدة».[1] ولم يكن القضاء على القالب العروضي الذي رسخ في العرف الثقافي والمخيال مجرّد « موجة عابرة أو طفرة فرديّة»،[2] بمعنى ليست مزاجا ولا رغبة عابرة انطباعيّة، إنّما « كانت اقتراحا تنظيريا لما يجب أن يكون عليه الشعر من خلال ممارسة جديدة للكتابة من داخل النص الشعري الجديد»،[3] يتتبع فيها الناقد تحرّكات النص ومدى عدول الشاعر عن الثوابت، التي كان النص قائما عليها لمواكبة روح العصر في ثوب جديد تقبله العملية الإبداعية برفع تحدّي الصراع القائم والدائم بين المطاوع للجديد والرافض له.

يفرض النص الأدبي (الشعري) حداثته بحكم بقائه لصيقا بالخطابات الإيديولوجية والسياسية والثقافيّة، آخذا نظرياته من نظرياتها وربط مصيره بمصيرها. واستطاع أن ينميّ مساره المستقبلي من كونه نصا معاصرا، لاستيعابه حتميّة التغيير المرتبطة بالحقيقة التاريخية والوجودية الإنسانية. ومهما تكن هذه العلاقة مع التغيرات المستحدثة، فإنّ هذا المنتوج، في تطوّره، يكشف عن تشبّثه الواضح وارتباطه بمستجدات العصرنة وما انجرّ عنها من أشكال جديدة نابعة من الغرب، لكن بشكل تردّدي من حيث العلاقة، مثل علاقة المتلقي لهذا النص بتراثه في الظرف الراهن، فلم يكن من السهل تقبل النص الشعري الجديد من المخيلة الإبداعية العربية. فالجديد دائما يبقى مرفوضا إلى أن يثبت وجوده

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 105.

2- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 90.

3- المرجع نفسه، ص 90.

وحضوره، لا تعويضا للقديم، إنّما امتداد له في حلّة وشكل جديدين. ما جعل الشعراء يُلحّون ويبحثون عن العناصر المقنعة، التي تضمن الحياة والتقبّل والتعامل مع هذا التغيير وانتشاره وتوسيع أرجائه.

قطع التصوّر الحداثي لتكوّن النص تعلُّق هذا الأخير بالحدود الجغرافية وأسقط كلّ سلطة أبويّة عليه، فأصبحت المرجعيّة الأساسية للنص الشعري تنطلق وتنتهي من وإلى ذات النص، تتضمن في طياتها لمسات التغيير وجماليات الإبداع الفني. فبقاء التعدّدية الشكلية في مخيال المبدع بصفة عامة، وميلاد هذه التحوّلات في المنظومة الشعرية المعاصرة، أمرُها راجع إلى اختلاف أسس التلقي التي يتصف بها النص الشعري وقارئه، حسب درجة إدراك أنّ كلّ عنصر له علاقة بالخطاب الأدبي/ الشعري من قريب أو من بعيد. هذا ما يجعلنا نعتقد أنّ هذا العامل هو التفسير الوحيد للتناقض الحاصل في الذوق على المستوى العام لجمهور القراء بوجهه الواسع، في مدى تقبّل البناء الشكلي الشعري الكلاسيكي أو الإبداعي. وتقاسم الظروف السياسية والاجتماعية في الواقع المعيش، أدى إلى حتميّة، هي إمّا التعايش والتوفيق بين الأشكال في فكر واحد، بحكم حريّة التعبير لدى مختلف المتلقين، أو على الأقل تعدّد أشكال النصوص لدى شاعر واحد بحكم قناعته، إمّا المحافظة على القديم أو باعتقاده أنّ لكلّ ظرف شكله ونوعه من القصائد. وفي كلتا الحالتين يكون الشاعر قد حقق في ممارسته الشعرية فنية أكثر سعة وطرافة وترجمة.

نلمس مسار هذا التحوّل في تتبعنا لتطوّر هذه الأشكال في المدوّنة الشعريّة الجزائرية، التي سنختار منها عيّنات كشواهد ودلائل لتعدّدها وتنوّعها وكثافتها على غرار المدوّنة الشعريّة العربية بشكل عام من خلال المقاربة الأجناسية للتشكيل الشعري الجزائري المعاصر.

كان من البديهي أن يحدث التغيير في شكل القصيدة الجزائرية الحديثة، التي نقلت آليتَها القصيدةُ العربية المشرقية من الغرب، حيث أثّرت هذه التغيرات في المشهد الشعري وتسبّبت في تحوّلاته لاسيما تلك التي مسّت التشكيل النصي للقصيدة.

أصبح هذا الأخير مرآة للتغيرات، التي مسّت الجزائر الكبرى بكلّ أبعادها. وبهذا التجانس في شكل القصيدة يُخضعها الشاعر للتطور مع إحداث شبه قطيعة في بعض الأحيان مع القصيدة الكلاسيكيّة. كان التفتح على الأشكال الشعريّة العربية والغربية، الحافز الذي أشعل نار التمرد على

البنية الكلاسيكيّة للقصيدة الجزائريّة بتبنّي الأشكال الشعريّة الجديدة كبديل لها باسم العصرنة وعلى أساس أنّ الشكل الشعري هو الوحيد من ضمن أشكال الأجناس الأدبية الأخرى، الذي يضمن للشاعر التعدّدية في تجاريبه وممارسته. ومنه فإنّ مهمّة هذا المبحث تتمثّل في رصد الأشكال الشعريّة، التي ظهرت في الشعر العربي المعاصر وسجلت حضورها في الحركة الشعريّة الجزائريّة. وسنخضع إلى الوقوف عند دلالة كلّ نوع وعلاقته بشكله الشعري في نظر النقاد والباحثين، إضافة إلى إمكانيّة تطوّر بعضها وتقبّل المتلقي وجودها في إطار المنظومة الشعريّة العربية/ الجزائريّة. مثل ما حدث لشعر التفعيلة الذي حقق المقاربة بينه كنوع شعري وبين الرؤية والإيديولوجيات الفاعلة في الحياة إلى جانب الرؤية النقديّة التي تتخذ قراراتها من التحوّلات الحديثة التي تستجيب للفاعليات العصريّة. كانت درجة التفاعل والتعامل مع قصيدة التفعيلة أعلى من درجة التعامل مع قصيدة النثر مثلا بسبب تأرجح نسب تقبّل هذا الشكل من فئة إلى أخرى. ونظرا لما يحمل من ميزات تخرجه من الإطار الشعري حسب بعض الآراء. والشعر العربي منذ وجوده في الزمن الغابر، عاش هذا التحوّل من شكل إلى آخر – كما سبق ذكره في ثنايا هذا البحث–بحثا عن شكل يواكب المكان والزمان والعصر الذي نما فيه ذلك الشكل الفنّي داخل آفاق معرفيّة وآليات جديدة تجعله يتطوّر وينمو. وهذه التعدّديّة الشعريّة حاضرة في العصر العباسي «تجاورت فيها أشكال التعبير العروضيّة كالمسمطات والأرجوزات والمشطورات والمنهوكات والسداسيات والرباعيات والمثنويات والموشحات والدوبيت ... وجميعها هي الأخرى تلغي ذلك التصوّر الخاطئ من أنّ الشعر العربي لم يعرف إلاّ شكلا واحدا من أشكال التعبير».[1] فهذه الأنواع تثبت أقدميّة التعدّد على المدى الزمني لواقع الشعريّة العربية، دالة على التواصل وليس على القصور والركود، بل أكثر من ذلك تسعى هذه التعدّدية إلى إبراز مستوى تحقيق الشعريّة في الإبداع الشعري وتمكّن الشاعر الجزائري من ولوج عوالم لم يسبق له الخوض فيها أو معرفتها. إنّ هذا المنحى جاء نتيجة تساؤلات النقاد والباحثين عن مصير كلّ شكل في مدّة أجل حياته من حيث البقاء أو الفناء وعن تصور البدائل التي ستأتي بعده وفق الظروف العامة التي

1– نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق،1997 ص 329.

سيولد فيها كلّ شكل؟

ليس من السّهل الإجابة على هذه التساؤلات، لأنّ الإنجاز الشعري ليس بناية من الإسمنت حتى يخطَّط لها، إنّما الزمن كفيل بظروفه وبالرؤى، التي ستظهر في الحياة الاجتماعيّة، التي ستعكسها الحياة الفنيّة بعد ذلك، ومن ثمّ النظر في قدرة الشاعر على ابتداع نوع محدّد داخل الجنس الأدبي وقدرته أيضا على احترام حدود هذا النوع أو خرقها عمدا. أصبح أمرا مهمّا لوضوح مدى تمكّنه من التأثير في المتلقي من خلال الأشكال التي يكتب/ يقول فيها شعرا.

دفع تتبعنا لمسار تشكّل الأنواع الشعريّة العربية، إلى ضرورة معرفة أسباب ظهورها وكيفيّة تأثّرها بالثقافات الغربية في سياق معرفي ضابط لعناصر التواصل. قد تتفق الآراء النقديّة على فكرة موحّدة تتمثّل في الأسباب التي جعلت الشاعر العربي الحديث يجري وراء إيجاد نمط تعبيريّ مفارق يتسع لاحتواء مضامين نصوصه الشعرية، بحيث يكسر القيود، التي كبّلته. إنّ القصيدة الشعرية النمطية لم تعد مستوعبة في أحيان كثيرة لمضامين تحمل سمة تتصل برؤية مغايرة عصرية. لقد وجد ما يصبو إليه ويخلّصه من ذلك القيد المتمثّل في النظام العروضي الكلاسيكي، إلاّ أنّ ما يُقلقه هو القافية وليس النظام الوزني الذي يرفع القصيدة إلى مقامها العالي إيقاعيا.

لا نحتاج إلى تعليل كبير للإدلاء بالأسباب، التي تجعل الشاعر يبحث عن أشكال جديدة يسير إثرها. ومع ذلك لا نختلف إذا قلنا إنّ ثمة ارتباطا وثيقا بين الشكل والمضمون، يسعى دائما إلى تفعيل الشكل حسب طبيعة المضمون في طريقة التفكير ودرجة الشعور، بخاصة أنّ عدّة تغيرات حدثت في القرن العشرين للميلاد وما بعده، أثّرت في الحياة عامة، فأدّت مباشرة إلى التغيير في المضامين الأدبية التي عبّر فيها الشعراء عن هذه الثقافات في أشكال تعبيريّة جديدة، محاولين الجمع بين النظرة الثقافية العميقة المتأثرة بغيرها، دون أن تقطع الرابط بين رؤية تراثية وبين واقع أخذ يقتحم حياتها يحمل دالا مغايرا.(1) هذا الاصطدام الذي يحدث في كلّ عصر بثقافة الآخر يشكّل فكرا ورؤية جديدين ينبعث منهما أدب يحتاج إلى ما يترجم عنه.

1- ينظر: عبد الله حبيب التميمي، إشكالية التسمية ودلالتها في الشعر العربي الحديث، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3و4، المجلد7، 2008، منشورات جامعة القادسية، بغداد، ص34.

في الحديث عن كسر قيود التقليد تزامنا مع الحياة الجديدة، يشهد تاريخ الأعمال الفنيّة، منها الأدبية/الشعرية، أنّها سعت في شبه مغامرة، وتدريجيّا إلى تعدية المتداول، وأنّ عددا من الشعراء اعتمدوا التجريب مثل" جميل صدقي الزهاوي" و"عبد الرحمن شكري" حتى" أبي شادي"، غير أنّ محاولاتهم لم تحقّق نجاحا بسبب الرؤية الفنيّة، التي كان عليها هؤلاء، [1] ولم تشهد أعمالهم إقبالا كبيرا من المتلقين.

صار لزاما أن يتبنّى الشاعر العربي هذه الطريقة في التشكيل الشعري كصبغة جديدة مُحفِّزة ومُؤثِّرة وفق البديل الإيقاعي في الخمسينيات من القرن الماضي. وهذا دليل على تقبّل الذهنية المعاصرة لشعر التفعيلة، ولا مانع إن انحرفوا عن النمطية. لكنّنا نتساءل، كيف للشكل اللاحق أن يعوّض السابق ويؤثّر في المتلقي؟ وتعدية القديم ليست من الأمور السهلة، وتقبّل الطريف كذلك يبقى أمرا مستعصيا.

إنّ الأنواع الأدبية «مارسها العقل الثقافي العربي مستفيدا من المثاقفة الحضارية وفعاليات المصالحة الثقافية مع الآخر، إذ يتوقف أمر مجاراة الآخر في استعمال نوعه/أنواعه على عوامل كثيرة جدا لا يمكن تقويم نتائجها وحسمها بسهولة».[2] هذه العوامل هي التي جعلت النقاد في حيرة من أمرهم في إيجاد تسميات ثابتة للأنواع الأدبية، كما حدث لمصطلح " قصيدة النثر" الذي أحصاه "عزالدين مناصرة" في خمسة وعشرين مصطلحا*، لكونه فنّا مستوردا من الآخر وأُقحم على الشعر العربي بعامل من العولمة ومقاربة الثقافات والحضارات دون وضع حدود فكريّة ولا جغرافية في اقتناء المعارف بأشكالها. إنّ هذا الأمر، يؤدّي إلى القول بأنّ مبدأ الجنس الواحد أصبح أمرا كلاسيكيّا في الدراسات الحديثة. بعد أنْ حُطّمت التقاليد والقواعد في شكلها الأدبي، وتمخضت عن ذلك أنواع عدّة. كلّ ذلك في إطار تشجيع التواصل مع الآخر بمقتضيات العقل العولمي، مادام صاحب هذا العقل خاضعا لهذه المقتضيات. لقد أدرك الباحثون أنّ (زمن الأدب) غير محدود، لأنه مشدود بالتطورات والتغيّرات الطارئة، وأصبح «مثارا لإشكال حضاري بين تحدي المصطلح وسؤال العقل الثقافي العربي

1- ينظر: عبد الله حبيب التميمي، ص 34.

2- محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي، ص 26.

* سيأتي الحديث عنها في عنصر " قصيدة النثر".

في ضوء التداخلات والخروقات، التي يتعرض لها الزمن والثقافة والنوع والمصطلح والمفهوم» [1]. هذا ما أسّس لزمن جديد خاص بالتشكيل الشعري يساير هو الآخر الموضة والمعاني والمشاعر الأخرى لإنسان هذا الزمن، فصار زمن الومضة وزمن المقاطع وقصيدة النثر. وليس على صعيد التشكيل الشعري فقط، بل الأدبي بشكل عام، مادام الأدب كائنا حيويّا مثيرا للانفعالات ومحققا لما تنزع إليه النفس للطريف والمفاجيء. بالعودة إلى مسار الشعر العربي، فإنّه لم يتوقف عن التطوّر لكنه احتفظ طويلا بقالبه الشكلي المتمثل في نظام الشطرين على سنّة التفاعيل الخليليّة، ما عدا شكل الموشح في العصر الأندلسي الذي لم يَنُبْ عنه، بل وُلد إلى جانبه دون أن يمحو آثاره، بدليل أنّ القصيدة العمودية مازالت تحتفظ بوجودها إلى يومنا هذا، ولو بقدر أقلّ من الماضي البعيد. إضافة إلى تلك الأشكال التي حُوّرت في الشعر المنظوم في عصر الانحطاط، التي وصفها النقاد بـ«الشعر الهندسي»* لكون القصيدة تبدو في قالبها شكلا هندسيا، وقد علّق أدونيس على هذا العصر وقارنه بعصر النهضة، الذي رآه أضعف من الأوّل: «فإنّ عصر النهضة أكثر إغراقا في التبعيّة وفي التقليد، وبهذا يبدو عصر الانحطاط أكثر حداثة وحيوية».[2] ولو أنّ فكرته في إسناد الحيوية إلى عصر الانحطاط تبقى أمرا يثير الارتياب. وفيما يخص العصر الراهن زمن " شعر الحداثة" وما بعدها نصطدم بأشكال جديدة من القصيدة العربية لم تعرف قبلا، استُلهمت من الثقافة الغربية كالشعر المقطعي وشعر التفعيلة (الحر) وقصيدة النثر.

إنّ إشكالية البحث تدور حول قراءة أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظريّة الأجناس الأدبية، بمعنى أنّ هذه الأنواع بأشكالها المتعدّدة حاضرة في المنظومة الشعريّة الجزائريّة، التي هي جزء لا يتجزّأ من المنظومة العربية في شموليتها. فأصبح من الضروريّ تتبعها لترصّدها في النص الشعري الجزائري.

1- محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي، ص 27.

* أدرج الشعر المنظوم في إطار "الشعر الهندسي"، لأنه يحمل أشكالا مختلفة كالدائرة والمثلث والمعين... وهي أشكال حملت مقطوعات شعرية أو قصائد. ينظر: بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، ج 1، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979، ص 156.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 47.

سيحاول هذا الفصل فتح السبيل لقراءة النص الشعري الجزائري بعلاقته المرجعية التي تحدّدها العوامل التشخيصيّة له، وتكشف البنيات الشكليّة للنص الشعري الحديث بتتبّع حركيّتها داخله، كما يسعى في البحث عن علاقته بأشكاله المختلفة المتعدّدة كجنس أدبي بسائر الأجناس الأدبية وعملية التأثّر بالفنون الأدبية مرورا بعلاقاته كنص شعري بخصائصه وتقنيته المميزة كجنس أدبي خيّل لأزمان طويلة أنّه قائم بذاته. إنّ الأدب الجزائري المعاصر، خلال فترة التحوّلات – الثمانينات والتسعينات وما تلاها–كان يتعامل مع حداثة متذبذبة، لا من حيث الجانب النظري وأبعاده الفنية التي هي على صلة خاصة بالممارسة الإبداعيّة المعاصرة، إنّما على مستوى الآفاق المتمثّلة في تحقيق الأديب/ الشاعر لمشروعه في إقناع المتلقي ومواكبته لمتغيّرات العصر والبيئة، بجعل البنية الشكليّة أداة لتبرير موقفه الإبداعي.

1– القصيدة المعاصرة والتشكيل الكلاسيكي:

يفرض التحوّل في الشعر الجزائري المعاصر تساؤلات عن جانبه الفني المرتبط بالشكل المعتمد واختلافه من شاعر إلى آخر. وكيف ظهر هذا الشكل وأصبح لصيقا بقصيدة دون أخرى؟ وهل هذا الزخم من التنوّع في التجارب وصورها الشعريّة، ناتج عن هذا التعدّد؟ أم القضية بخلاف ذلك، بحيث أنّ الأشكال وليدة التنوّع في التجارب وتعدّد الصور الشعرية؟ وما الأدوات الشعريّة والأساليب الفنيّة التي يعتمدها كلّ شكل ليبدو بحلّة مخالفة؟

هذه الأسئلة تتبادر إلى ذهن أيّ باحث في الأشكال الشعريّة ويمكن أن تجد لها إجابة في الأعمال الصادرة من الشعراء المعاصرين، الذين يبرزون أنّ القصيدة الحديثة لا تَثْبَتُ على قالب وحيد الشّكل، بل إنها أزياء تتداول عليها حسب طبيعة الموضوع ومقاسه. لذا فإنّه لكلّ نص (قصيدة) شكل خاص به، لا ينتهي عند نقطة معيّنة. يبقى مجاله مفتوحا، ممّا حفّز على ظهور مختلف الأشكال الشعريّة هو الموقف الفكري والإبداعي الذي تبنّاه شعراء هذه الفترة بعد اطلاعهم على أعمال غيرهم من الشعراء الغربيين وما حقّقوه في نظرهم من نجاح على مستوى الإبداع وإيصال الرسالة الشعريّة بكسر قيود الوزن الكلاسيكي. على هذا الأساس تعدّد وجود هذه الأشكال في الشعر الجزائري حسب ميلادها بالترتيب.

من أهمّ التشكيلات البارزة ورود التشكيل العمودي حاضرا باقيا على عهده عند بعض الشعراء

بالرغم من اعتناق سنّة قصيدة شعر التفعيلة، منهم على سبيل التمثيل لا الحصر: الشاعر عز الدين ميهوبي، الذي جاء ديوانه " **منافي الروح** " كلّه عموديّا، حيث جمع مجموعة من قصائد كتبها في أزمنة مختلفة: " في حبّ الجزائر ← أفريل 1995/ فارس السلم ← أغسطس 2005/ شيء من الطفولة← مارس 1990/ قافية للفارس← أفريل 1986/ ذكرى ووفاء← يوليو 2004... وقصائد أخرى وردت في هذا الديوان، الذي نُشر عام 2007. قال في "جزائر الكبرياء":

دعي القلب يفعل ما يشتهي

فقد شاد من نبضه معبدا

بلادي اكتبي من دمي قصّة

وصوغي من الشهداء الغدا (1)

وفي قصيدة أخرى، من نفس الديوان، " حديث المنفى" كتبها إلى روح الشاعر مفدي زكريا:

صلبوا شفاهك في المنافي

ورموك للزمن الخرافي

سيان إن قطعوا لسانك

أو دعوك إلى التصافي

فالورد يكبر في سرير الشـ

وك يلتحف الفيافي(2)

فمنافي الروح، مجموعة قصائد تؤكّد تشبّث وشدّ الشاعر" عزالدين ميهوبي" بالتراث الشعري وتشكيله العمودي، صبّ فيها مشاعره ومواقفه الحينيّة.

أمّا الشاعر" عبد الملك بومنجل" في مجموعته " **لك القلبُ أيتها السنبلة!!**" فإنه في قصيدة "صهيل الأشواق"، يردّد :

دم يُحمحم في قلبي وأوردتي يكاد يخرق أضلاعي وينطلق

إلى الثريّا.. إلى حيث الندى ظلل تنساب، والحب صرف والمدى طلق

1- عز الدين ميهوبي، ديوان منافي الروح ، جزائر الكبرياء، منشورات ثالة، ط1، الأبيار، الجزائر، 2007، ص 99.
2- المرجع نفسه، ص 133.

أشقى بنار يظل الدهر يلهبها تنير قلبي زمانا.. ثم يحترق(1)

نسج الشاعر أبياته على الشكل العمودي بشروطه، إلاّ أنّه نفخ فيه روحا عصريّة تنقل أحزان وأشواق وأحلام إنسان هذا العصر، الذي يعيش في دوامة، يصعب فك عقد خيوطها المتشابكة. يشغل هذا النمط من الأشكال الشعرية مساحات واسعة في المنظومة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة. كثيرون هم الشعراء الذين رسموا كلماتهم على متن العمودي. ولا يسعنا ههنا ذكر كلّ شعراء هذه الفترة، لذا نكتفي بذكر هذه المجموعة المنتخبة كإشارة إلى إثبات وجود هذا الشكل**(**العمودي**)** في المنظومة الشعرية الجزائرية، متمثّلة في كلّ من " رابح بلطرش" صاحب ديوان شعر" **الصواع**" الصادر عن دار التنوير الجزائرية، القائل في قصيدة " ذكرتني قمري":

أراك تحترف الأشواق مبتهلا
يا أنت في حبها كم رُمتَ من ضرر
تصوغ في جرحك العذري قافية
خضراء، مشرقة، بالحسن، بالدرر (2)

إنّ الشاعر أسّس علاقة مع الشكل العمودي، ولو بهذا الترتيب الذي خصّه في توزيعه بشكل الأشطر، لكنه احترم الوزن والقافية، مثيرا حالة شعوريّة وجدانيّة تعايش العصر. رتّب قصيدته ترتيبا سطريا يوحي شكلها بشكل شعر التفعيلة، في حين أنها مغالطة بصريّة في توزيعه للأسطر داخل الصفحة، لأنّه لو أعدنا ترتيبها لوجدناها من الشعر العمودي وعلى وزن البسيط.

والشاعر" لحسن الواحدي"، ابن الحامّة جنوب مدينة سطيف، سار هو الآخر على درب العمودي المتجلي في ديوان " **ترانيم**"، ذلك في قصيدة: "على هامش الرحلة"

قال فيها:

لمّا أضعنا في المساء متاعنا
عُدنَا إلى حيث الصباحُ أضاعنا
عُدنا ولم نجد المتاع فلم نضق

1 – عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2000، ص 19.
2 – رابح بلطرش، الصواع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2010، ص 5.

ذرعا وليت الفجرَ ساق شراعنا [1]

هكذا تتابعت أشطر القصيدة مثل ما فعل صاحب" الصواع"، حيث ركب على متن العمودي ليسافر داخل أرجاء الحياة، التي لا يدري ماذا يريد منها وإلى أين يسير!

أمّا الشاعر "يوسف وغليسي" في"**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**"، فإننا نلمس في نصوصه الشعرية إيمانه بالشكل العمودي، يبني بعض أبياته على نمطه، وخرج خارقا متجاوزا بصلب مضمونه من المألوف إلى الرمز البعيد، الذي يستدعي تأملا وتمرّسا لفضح المستور:

كانت زليخة عن نفسي تراودني واليوم ترحل في الآفاق وهي هنا !
كانت زليخة لي في ملجئي وطن واليوم في وطني استوطن الوطنا!
غابت زليخة والأوجاع نائمة آه أيا وجعا في القلب دفنا ! [2]

وفي قوله عن الوطن وانشغاله بهمومه وأمله في استقامة اعوجاج استقراره:

أطوف بكعبة الذّكرى عسى التّذكار يشفيني
يشرقني.. يغربني يباعدني .. ويدنيني
غريب في دنى وطني ولا أوطان تأويني
لماذا الهمّ يا قدري لماذا الخطب يضنيني[3]

استعار الشاعر الشكل العمودي، لأنّه يجده الأليق للموقف، حيث استغلّ اسم يوسف ورفعه من القطيعة إلى الوصال ونقل زليخة من الخيانة إلى الدلالة على الوطن الذي فقد فيه الاستقرار وراحة البال إلى درجة يخال له أنّه غريب عنه. إنه تشكيل قصصي في ثوب شعريّ يستدعي ذهن المتلقي لكشف رموزه. فهذا الحضور للقارئ في مثل هذه المواضع له صلة بعلامات مرجعيّة ثقافية لاسيما أنها تشكل رموزا بأبعادها المختلفة، ظهرت في النص مشحونة بدلالات عميقة تفرض على القارئ استدعاء موروثه الثقافي والمرجعي والعودة إلى التاريخ –كلّها نصوص خارجية–لإيجاد غرض

1 – لحسن الواحدي، ترانيم، قصائد شعرية، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012، ص 131.
2– يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات دار الهدى، ط1، الجزائر،1995، ص 94.
3– المرجع نفسه، ص 18.

توظيفها في الخطاب الشعري. وفي النهاية لا يخفى على العيّان أنّ هذه التوظيفات تمثل تلك العلامات، تضفي على النص الشعري دلالات غير منتهية، ما يفتح باب التأويل بمصراعيه على القارئ لفك الغموض الذي فرضته هذه الرموز.

هناك شعراء آخرون، نحو الشاعرة "سميّة محنش" في ديوان "مسقط قلبي"، "جمال سعداوي "هذه ثورتي"، "عبد المجيد بسعيد" بساتين بابل تقف من جديد"، "محمد فؤاد ومان" ديوان "رائحة النهاوند" قصيدة: "رصد"، وراوية يحياوي في مجموعتها " كلّك في الوحل... وبعضُك يُخاتلُ" أين انشغلت هي الأخرى بهموم الدنيا وراحت تُبحرُ فيها وضلّت الطريق مثل أقرانها الشعراء المعاصرين، يلجون ولا يخرجون، يحلمون ييأسون، فيتضايقون. تقول في "**هي الدنيا**":

نَصولُ في الأرض لا أنْس يهدهدنا
وليس نملك غير الشعر رُبّانا
يا باحة الشّعر، سال الدّمعُ فاغترفي
وروّضي الحسّ باللّذات ألوانا
ما للجراحات، نرعاها فَتُبئِسنا
نصوغ من قدح الأيّام قُربانا!! (1)

اختارت الشّكل العمودي، وتبدو تائهة هاربة من الهموم، التي تطاردها دون أن تستدعيها. وجدت باحة الشّعر تناديها وتناجيها بهذه النونية الدالة على الأنين والوجع على شاكلة نونية ابن زيدون "أضحى التنائي"، لكنّ داخل بيئة عصريّة مخالفة ومغايرة وعلى متن بحر البسيط ذاته.

كلّ هؤلاء الشعراء المذكورين شباب، أبناء عصرهم يعصرون الشعر من قلب الزمن الحاضر و"أبوهم" أو "أخوهم" في الشعر "محمد بلقاسم خمّار" ابن عصرهم، الذي يعتبر الشعر جزءا منه، بل هو نفسه، إذ كان قلماً لا ينضب حبرهُ، جادت قريحته بميلادٍ جديدٍ سنة 1994 أسماه " **ياءات الحلم الهارب**"، فمِثلُه مثل الشّباب يحلم، ويهرب الحلم منه ويعيش في سراب. لكنّه لم ينف حضور التشكيل العمودي في عمله الشّعري، بل ألحّ عليه، كما هو شأن قصيدة "**بطاقة شخصيّة إلى ولدي** يقول فيها:

1- راوية يحياوي، كلّك في الوحل و... بعضك يُخاتِل ، دار ميم للنشر، ط1، 2014، ص 21.

ها هنا والذّكريات البيض تستنجد بي فاستفق يا ولدي واطرد ضباب الحجب
عـربـيٌّ يـشـهـد التـاريـخ هـذا نـسـبـي عربـيٌّ وكوجْه الشمس وجهي عربـيّ[(1)]

جدّد الشاعر في هذه القصيدة من حيث الإيقاع ومدّد بحر الرّمل في تفعيلاته. وعلى الأمر ذاته علّق الباحث يوسف وغليسي في كتابه " في ظلال النصوص"، حيث جعل لبحر الرمل ثماني تفعيلات بدل الست. [(2)] هذا يدعّم ما ذهبنا إليه أنّ أصحاب القصيدة المعاصرة يمثّلون عصرهم في السعي إلى التغيير، إلى جانب ربط الماضي بحبل الحاضر.

إنّ هذه الفئة من الشعراء حاولت أن تثبت مواقفها وتضع لنفسها قواعد أساسيّة، تؤسّس لحداثة تجعل من النص الشعري بوابة المعاصرة اللغويّة والدلاليّة، عن طريق تجديد لوازم الحداثة في القصيدة العمودية، باحتفاظ النص الشعري بالبناء العروضي الخليلي. إنّ ما يطرح إشكاليّة الحداثة الشعريّة في الساحة الأدبية، هو جانبها الاجتماعي وارتباط الأشكال بالمضامين، التي لها صلة بواقع المتلقي ومعاناته وانشغالاته. أمّا التعامل مع العمل الإبداعي مرتبط «ومشروط في آن واحد بنفس القدر بالمعايير الجمالية التي سجل التاريخ تشكلها وبمعايير بقي تكرسها كامنا».[(3)] آمن هؤلاء الشعراء بتنوّع المعايير بين التقليدية والحداثية، فكتبوا على منوالها بقصد تنشيط أفق انتظار القراء ونقل جمالية النص إلى الأذهان من خلال إبدال إيقاع الغناء بإيقاع الصورة.[(4)] هذا يجيب على السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان حول اعتماد هؤلاء الشعراء النمط العمودي (الخليلي)، بحيث يعود اختيارهم هذا إلى طبيعة المدوّنة التي تضع المتلقي المعاصر أمام خطاب يستدعي هذا النوع، لكن وفق سياق إيقاعي خاص بالنص الشعري الحداثي يناسب الدفقات الشعورية. إنه أمر لا ينفي تمكّنهم من الكتابة وفق المعايير الحداثية، بل ينمّ عن انفتاحهم على ثقافة التواصل بين أنماط الكتابة الشعرية المتعدّدة.

1- محمد بلقاسم خمّار، ياءات الحلم الهارب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، 1994، ص76.

2- ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 226.

3- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004، ص 128.

4- ينظر: نعيم اليافي، الشعر والتلقي، دراسات في الرؤى والمكوّنات، الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2000، ص 237.

يدل على مسايرة الواقع الشعري على المدى الواسع، كما تفرضه التجربة الشعرية والشعورية. أصبحت القصيدة "النص" هي التي تفرض طبيعة الشكل وليس الشاعر، أو بالأحرى واقع التجربة والجو النفسي للشاعر يرسمان شكل النص إمّا بالجمع بين الشكلين أو الكتابة على النمط العمودي أو بطريقة التكثيف اللغوي "قصيدة الومضة" أو قصيدة النثر. فالشاعر عند رسم حروفه ينتهي بها إلى ما تمليه أو تدعو إليه أجواء النص.

2- تشكيل شعر التفعيلة

لم تعلن المدوّنة الشعرية الجزائرية طلاقها للشكل العمودي، ولا غرو في وجود مثل هذا التأثّر بالنمط الكلاسيكي في البناء الشكلي للقصيدة، لأنّه مثلما سلف الذكر، البناء الصارم يبدأ من الأساس. ومن الطبيعي أن ينهل الشاعر من التراث الثقافي لأسلافه، ومع ذلك فإنّ جلّ هؤلاء الشعراء في الجزائر يدركون ضرورة التجديد في الشكل الفنّي للقصيدة، لِما تمليه الظروف الراهنة فتمكّنوا بموهبتهم الشعريّة الفنيّة أن يتخطّوا مرحلة الاتباع وأن يتجاوزوا الأحادية الشكليّة مثلما ضُيِّق على الأحادية في المجالات الاجتماعيّة الأخرى واستبدلت بالتعدّديّة. تبنّوا قصيدة التفعيلة: وهي نوع قالوا على نمطه قصائد كثيرة وآثره آخرون لِما فيه من تحرّر من قيود الوزن والقافية وسهولة اللّغة مقارنة بالقصيدة العموديّة، التي لم يكتب فيها بعض الشعراء لعدم تمكّنهم من تقنيتها الفنيّة العروضيّة وجزالة لغتها وقوّتها، أو أنّ تجربتهم الشعريّة لم تفرض هذا الشّكل، لأنّه مرتبط بمضمونه ولا يولد بكرا أبدا.

يعود الفضل في فتح باب هذه الحركة الشعريّة إلى "رمضان حمود" و "أبي القاسم سعد الله" و"محمد صالح باوية". ولو أنّ بعض أعمالهم لم تتمكّن من الابتعاد عن الشعر العمودي، لكنّها كانت بدايات تشير إلى تعبيد الطريق للتجديد الشعري، بالرغم من أنّ بعض الباحثين الجزائريين لم يحكموا عليها بأنها حركة متمرّدة لقصر عمرها وقلّة أنصارها آنذاك، بخاصة أنّ «مثل هذا التجديد لا تُنجزُه فرديات منعزلة ولكن تُنْجزه حركة أو تيّار على حدّ قول أبي القاسم سعد الله».[1] هذا الأخير الذي يُعِدّه "محمد ناصر" الأجدر بالاعتراف له بالرّيادة والقدرة في كتابة "القصيدة الحرّة"، لكونه أكثر متابعة لحركة الشعر العربي المعاصر واحتكاكا به، محاولا الإضافة في الإشكاليّة الموسيقية

1- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص71.

للقصيدة وفي بنيتها التعبيريّة. [1] ولم تتصف أعماله بالتذبذب والتردّد، كما هو حال معاصريه.

أمّا من ظنّ أنّ هناك شعراء ابتعدوا وقطعوا الصلة بالقصيدة العموديّة لجمودها وعدم توافُر الجماليّة الشعريّة فيها، فإنّه جانب الصواب، لأنّ قياس الجماليّة الشعريّة ليس في الشكل، لأنه لا يُعدّ المعيار الوحيد في كشفها، ذلك أنّ الجماليّة في النص الشعري، تكمن في عناصرها كلّها. فمهما يكن السبب من تقمّص هذا الشّكل من القصيدة الشعريّة، فإنّ الملاحظ على مستويات دُور النشر أو المواقع الإلكترونيّة، أو عند القراء المهتمّين، وفي المكتبات وحتّى المعارض الوطنيّة والدولية أنّ هذا الشكل هو الشائع والمهيمن. هذا دليل آخر على إصرار مجموعة من الشعراء وحتى النقاد على إحداث نقلة نوعية مع الموروث الشعري بحجّة النسج على منوال الآخر الغربي والتظاهر بالتحضّر. وبطبيعة الحال هذه الأفكار لا تخص كلّ من كتب على هذا الشّكل، لأنّ هناك من الشعراء من وجد ضالته فيه، لأنّ تجربته الشعرية مغايرة، بل يسعى إلى تشجيع كلّ عمل فنّي جميل مهما يكن شكله حين انتقل إلى الكتابة الشعرية بالشكل الطريف عن قناعة فكريّة ورؤية فنيّة ناضجة فاحِصة متمرّسة تتجاوب مع رؤيته الشعرية الخاصة ودفقته الشعوريّة والوجدانيّة وتأمّلاته الفكريّة، استجابة للتحوّلات المعاصرة.

تقول نازك الملائكة عن طبيعة هذا الشكل الشعري، في ديوانها (شظايا ورماد)، إنّه أسلوب جديد ولا خروجا على نهج الخليل، «إنّما هو تعديل له، يتطلّبه تطوّر المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل». [2] إنّها تُرجع التغيّر الهندسي لشكل القصيدة إلى التطوّر الذي طرأ على المعاني المتداولة بين الناس، وترى فيها إيجابا وليس سلبا، بل إنّ هذه الطريقة في التشكيل الشعري «تُحرّر الشاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطرّ الشاعر ختام كلامه عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يُمكّنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث شاء»، [3] فكلامها هذا تبرير لموقفها من الشعر الجديد، بأنّه تعديل

1- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925- 1975، دار الغرب الإسلامي ط2، بيروت، 2006، ص 151.

2- نازك الملائكة، شظايا ورماد،(المقدمة)، دار العودة، ط1، بيروت، 1949، ص 05.

3- المرجع نفسه، ص 06.

للطريقة الخليليّة، وتراه ظاهرة عروضية قبل كلّ شيء.

إنّ هؤلاء الشعراء المرحبين بالشكل الجديد مقتنعون كشعراء معاصرين، أنّ الحلم بالماضي هو حلم نكوصيّ، والحلم بالمستقبل، حلم ثوريّ، [1] لأنّ الاتباع في مثل هذه الحالات مرفوض ولا يُعبِّر عن روح العصر ورؤياه. فقصيدة شعر التفعيلة أثبتت مكانتها بعد القصيدة العمودية باعتمادها نظام التفعيلة العربية مع التصرف فيها والتصرف في هندستها بارتكازها على نظام المقاطع –قصيرة وطويلة –والمتتبّع لهذا النّوع من الشعر يدرك أنّ ثمة عوامل ساعدت على نشأته وانتشاره «تعود في أصلها وجوهرها إلى المنظورين الاجتماعي والنفسي، متمثّلة بما طرأ ويطرأ على المجتمع من تغيّر وتبدّل في أنماط الحياة وبنيتها الفكريّة والحضاريّة... هذه العوامل إنّما هي نفسها، التي أعطتها الدّيمومة والثبات حتى يومنا هذا، بفعل ما استمر عليه المجتمع العربي من تبدّل وتغيّر في بنيتها الاجتماعية والفكرية سواء باختياره أو بِمَا فرض عليه نتيجةً لتبدّل الظرف الحضاري والاجتماعي للمجتمع العالمي بأسره». [2] هذا فضلا عن الخصائص الفنية، التي اتسمت بها قصيدة شعر التفعيلة وجعلتها ترسخ وتثبت إضافة إلى المضامين، التي عالجتها تعكس الأفكار الجديدة. كلّ ذلك بارز في اللغة، التي اختيرت لهذه المضامين والشكل الهندسي الذي يتماشى والمعاني المُعبَّر عنها.

أمّا عبد الله حمادي فإنّه وزّع قصائده من حيث التشكيل بين نمطي العمودي والحر يخرج في بعضها عن التشكيل الأوّل ليتبنى الهندسة الحرّة لما يقتضيه حال النص:

يتدلى الرّأس قنديلا أعمى
يستل الشفقة
ورحيق الزفرات
على قارعة الطرقات
ظلّ من غمام
ما فوقها هواء

1- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، ط1، بيروت ، 1974، ص 108.

2- عبد الله حبيب التميمي، ص 36.

بالقصر والمد في عماء(...)[1]

إنّه أطلق العنان لقريحته وفتح باب التحرّر، لا يبدو ساعيا وراء موضة الالتحاق بالشكل الجديد من أجل الشهرة، بدليل أنّه نوّع القافية لتوفير الإيقاع الصّوتي داخل النص. ذلك ينمّ عن التطوّر الحاصل في فكره ورؤيته إلى الحياة وواقع الإنسان بما يحمله من أثقال، فهي حالة تطوّرية في الأسلوب الشكلي للقصيدة، بعيدا عن الشكل الكلاسيكي أو تطويرا وتمديدا للأشكال الشعريّة. فالقصيدة هي التي فرضت الشكل ولا يمكن للعباءة القديمة أن تناسبها ولا يمكن للقصيدة المعاصرة أن تلبس عباءة ليست لها، لأنّ التعبير عن الحالة الراهنة يستلزم شكلا جديدا معاصرا.

أشار إلى هذه الفكرة عز الدين إسماعيل ورأى أنّه كما كان الاختلاف بين الشاعر المعاصر والشاعر الاتباعي في استخدام وسائل التعبير الشعريّة الأساسيّة، حتمية فرضها التطوّر العام في معنى الشعر ومهمة الشاعر، فكذلك كان اختلاف إطار القصيدة الجديدة عن الإطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطوّر نفسه،[2] هذا دليل على أنّه أحيانا، لا تتناسب مضامين القصيدة الجديدة المعبّرة عن معاناة إنسان هذا العصر وآماله، مع وضعها في القالب الشكلي الجاهز.

فقصيدة " **مكافأة**"، التي يقول فيها صاحبها:

للمغنّين الحفاة أذنيت مزماري
فأتاني الجفاف
إلى قلبي تذهب الريح وتعوي
تحت منامي ينيخ البرد
وفي السماء يحوم الغراب حول غنائي. [3]

لا يمكنها لباس عباءة الشكل العمودي، لأنّها أوجدت لنفسها واختارت التشكيل السطري الحر. مثلها مثل هذا التشكيل لـ " محمد توامي":

للحجر المتشبث بموته الأبدي ريح

1- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، وزارة الثقافة السورية، سوريا 1998، ص 12.

2- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 239.

3- أزراج عمر، الأعمال الشعريّة،(1969- 2007)، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو،2007، ص 59.

للخشب المتآكل،
للنمل المتكاثر بلا هدف واضح في الهزيع الأخير
للدمع المرابط
في حدقات الصغار،
ريح
ريح
ريح
ريح [1]

إنّ هذا الخروج على قاعدة التشكيل الكلاسيكي للقصيدة العمودية، نابع من رغبة الشاعر في ممارسة حريّة الإبداع ونشر الحركيّة في نصه الشعري ضمن الكتابة الشعرية الجديدة. لهذا تنوعت تجارب الشعراء وتعدّدت حيث لا نعثر على شكل موحّد للقصيدة المعاصرة "الحرّة". فالأشكال تتدفّق كالنّهر الهائج تجعل الشعراء يسعون إلى تشكيل، يتوافق مع مضمون النص والدلالة التي يحملها أو يصفها كمعاناة العصر والفترة، التي عاشتها الجزائر في زمن اشتباك خيوط السلام والأمن.

"فمحمد فؤاد ومان" مثل غيره من الشعراء نهلوا من هذا النهر التشكيلي الحر، الذي سمح لهم بالتعبير عن معاناتهم. إنّه يقول في إحدى قصائده : "**وطن**"

من أين أبدأ
يا وطن..
وجميع من سرقوك
قد سلخوك...
وانتبذوا مكانا في العراء
وغيّروا مجرى الزّمن ..
من أين أبدأ
يا وطن...

1- محمد توامي، غيم إلى شمس الشمال، منشورات إبداع، ط1، 1996، الجزائر، ص 59.

وأراك تـلبس في ملامحـهـم

كـفـن [1]

إنّه تطوّع لأن يحمل على عاتقه مسؤوليّة شعبه. راح يشكّل تعبيرا مثيرا عن "الوطن" ومصيره. فجعل منه قضية إنسانيّة لها جذورها في الماضي، ويريدها أحسن في المستقبل، فصاغ القصيدة بأسلوب عصري ووضعها في شكل مغاير، يليق بالتدفّق الحر للكلمات دون قيد يُلجم به.

حاول الشاعر المعاصر لهذه الحقبة الزمنيّة التعبير عن رفضه للواقع من حيث كسر القواعد التي أعاقته للتعبير عن أفكاره وتحقيقه للجمالية النصيّة، فلم يعد الشكل عائقا في سبيل تحرّر النص، مثلما يبدو في هذا التحدّي للشاعر " نور الدين درويش" الذي يقول:

وما مـتُّ ...

لكنّه الرعب يسكن قلب القذيفة،

أخطأني الموت

تلك الشرارة في مهدها انطفأت

كاتم الصوت فاجأها، فاعتراها الذّهول.

أنا لست أخشاك

رائحة المسك تنبعث الآن من داخلي[2]

وشعراء آخرون أمثال، حسين عبروس وعبد الله العشي وعثمان لوصيف ومحمد بن جلول عبد القادر رابحي والطيب لسلوس، ربيعة جلطي، عاشور فني، سليمان جوادي، علي ملاحي، أحمد حمدي العيد مجدوب، محمد أمين السعيدي، نوارة لحرش، منيرة سعدة خلخال، بوزيد حرز الله بشير ضيف الله، ميلود خيزار، حكيم ميلود، نور الدين مبخوتي، أحمد شنّة. أعمالهم كلّها تشكيلات حرّة، تنطق عن التحوّلات والتغيّرات الطارئة على مستوى المجتمع الجزائري من حيث المركّب اللغوي والمضمون وبالتالي من حيث التشكيل الهندسي للنص.

حرّر ولوج البنية النصية الجزائرية في الأشكال المتعدّدة الشاعر الجزائري من القيود، التي قد

1- محمد فؤاد ومان، رائحة النهاوند، منشورات أرتستيك، ش.م.م، دار الأخبار للصحافة، ط1، الجزائر، 2007، ص 12.

2- نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري، ط2، قسنطينة، 2002، ص 60.

يفرضها الشكل الأحادي الذي تتحكّم فيه مجموعة من العلاقات، فوجد ضالته في تحرير النص من هذه القيود للتعبير عن كنهها وعن المفارقات الحاصلة في هذه الفترة (مرحلة التغيرات). والتفعيلة المتحرّرة تجعل العواطف تتدفّق وتنساب لتصل إلى المتلقي، الذي بدوره يتفاعل معها، لأنها تعكس واقعه الغامض وتُخرجه إلى الوضوح عبر البنية الشكليّة الجديدة، التي فُكّت إلى حدّ كبير.

في الحديث عن الإطار الشعري الجديد للقصيدة المعاصرة وتعاملها مع العناصر المكوّنة لكيانها وفق الوجهة الجديدة التي انتهجتها وتمكّن الشاعر الجزائري من إنتاج الإبداعات المتعدّدة في إطاره الجغرافي وعلاقتها بالمؤثّرات وتنوّع أشكالها وصلتها بالأجناس الأدبية الأخرى، يجيب عز الدين إسماعيل: «بديهيّ أنّ القصيدة الجديدة وقد لجأ فيها الشاعر إلى التعامل مع الموسيقى واللّفظ والصورة ... تعاملا جديدا، بديهيّ أن يختلف الإطار العام الذي يضمّ هذه العناصر عن الإطار القديم، وكما كان هذا الاختلاف بين الشاعر المعاصر والشاعر الكلاسيكي في استخدام وسائل التعبير الشعريّة الأساسيّة ضرورة فرضها التطوّر العام في معنى الشعر ومهمّة الشاعر فكذلك كان اختلاف إطار القصيدة الجديدة عن الإطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطوّر نفسه.»[1] يعني هذا المفهوم أنّ الدّواوين المعاصرة عبارة عن قصيدة واحدة طويلة تتعدّد فيها الأنفاس[2]. هذا دليل آخر لاختلاف وجه الشعر المعاصر وتشكيله.

وجد الشاعر ضالته في قصيدة التفعيلة، للكشف عن حقائق تجربته والتمادي برؤياه في بناء فنيّ مفتوح المجال. وعليه عُدّ هذا النّوع من القصيدة في الدرس النقدي الحداثي: «تحوّلا في النسق الذّهني لرؤية الذات لذاتها».[3] تمكّن الشاعر الجزائري من جعل النص مرنا مطاوعا للغة شعريّة معبّرة عن معاناة الإنسان، يكتشفها المتلقي عند فكّ شفراتها وعند فهم تحوّلات أنساقها الدالة.

إنّه ليس من الغريب أن نشير إلى أنّ النّاقد يعتمد في كشفه للظاهرة الشعريّة عن أوجه الجدّة والقدم على معطيات لها علاقة بالشّكل، كما ألفه ورسخ في ذهنه. وتلقائيّا يستحضر البناء الشعري الكلاسيكي في صورته المعهودة عند الطلب. فأيُّ قارئ/ متذوّق/ ناقد للشعر القديم لا يعرف ذلك

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 239.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 240.

3- عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص30.

البناء متوازي الشطرين (الموزون المقفى) الذي فطر عليه الذّوق العربي الأصيل؟! فكان ولا يزال هذا الشّكل محافظا على قدسيّته كشكل تعوّد البصر على رؤيته وتعوّدت الأذن على سماعه وتثبيته في المخيال الشعري العربي.

3- الشكـل المـزدوج:

مهما يكن ارتباط النقاد في تعاملهم مع النص الجديد (المختلف) بالبنية الإيقاعيّة وببنية المضامين، بكلّ ما تحمله من وجهات نظر وأفكار وموضوعات، فإنّ التشكيل الجديد للنص من الناحية الموسيقيّة وطريقة توزيعه وكتابته وفق "بصريّة" مختلفة، يفرض على المتلقي/ الناقد إعادة النظر في تلقيه للنص وتتبّعه للعناصر، التي يتشكّل منها أو تشكله ليصير نصا أدبيّا يحقّق الجماليّة الشعريّة. هذا إذا كان الشاعر يكتب/ يقول سواء في الشعر العمودي أو في قصيدة التفعيلة.

ما موقف النّاقد من شاعر يقول في الشّكلين ويزاوج بينهما في ديوان واحد أو في مجموعتين مختلفتين أو في قصيدة واحدة؟ وما محلّه من المراتب الشعريّة في الذّائقة الجزائريّة؟

حتى يتضح أمر هذا الانشغال، لابد من الإشارة إلى رأي أُتّفق عليه، له علاقة **بالنّص** الذي يؤسّس بنفسه لمنطلقاته النظرية، وبموجبها يضحى قديما أو حديثا في نظر النّاقد، لأنّه يسعى إلى اكتشاف كنه النص القديم المتجدّد عبر تواصله. وحتى يتحقّق له ذلك يتّخذ النص أداة لبحثه ويتوغّل فيه وفي مكانيته المتحوّلة عبر الزمن والمتخذة أشكالا متعدّدة تجعل منه نصا مفارقا بأقنعة جديدة. فإذا أخذنا بفكرة أنّ تغيير قواعد اللّعبة ليس تغييرا لها في حدّ ذاتها، لأنّ اللّعبة أو فعل اللّعب دائم وما يتجدّد فيها هي القواعد. فإنه يبدو في خضم هذه التغيرات والتنوّع في الأشكال الشعريّة أنّ الشاعر استبدل وحدة البيت بوحدة التفعيلة[1]. فهذا لم يمنعه من الكتابة أحيانا بالقواعد السابقة عندما يقتضي الحال ذلك وتفرضها اللعبة بذاتها، دون إهمال الإضافات كذلك للغرض نفسه. لهذا فإنّ شعراء كثيرين يؤمنون بتطوّر الشّكل الحديث– غير العمودي–ولم يمنعهم ذلك من التنويع في الأشكال أثناء ممارستهم الشعرية إلى جانب العمودي، بل جمعوا الشكلين(التجربتين) في قصيدة واحدة.

في محاولة فهم سبب الكتابة بالأشكال المختلفة، بخاصة ازدواجية الشكل (العمودي/الحر) يجد

1- ينظر: شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط1، القاهرة، 1991، ص 24.

الباحث أنّ ذلك يثبت مدى تشبث واتصال الشاعر الجزائري بالمرجعيّة الشعريّة، التي سار عليها الأسلاف. فيجده مؤمنا بالتواصل الشعري وليس بالقطيعة. إنّ هذا النّوع من الشعراء جعلوا من جمعهم بين العمودي والحر، تطوّرا واستمراريّة ومسايرة للحضارة، وإثباتا لثمرة اطلاعهم على متون غيرهم وأشكالها. هذا بالرّغم من اختلافهم من حيث مواقفهم وأفكارهم وطريقة تعاملهم وما يخضعون له من السلوك الإيديولوجي.

إنّ واقع الممارسة الشعريّة يعني أنّ الشعراء الذين مارسوا الكتابة في الشكل العمودي تمكّنوا من الكتابة في الشكل الحر (شعر التفعيلة) وتعدّوا إلى المزج بينهما في ديوان واحد، أو في قصيدة واحدة. ومنهم من تعدى حتى إلى قصيدة النثر، كما يمارس شاعر واحد التجارب كلّها ويتمكّن منها. كأنّها سنّة و"موضة" أن تتكرّر هذه الظاهرة في ازدواجية الشكل الشعري في بنيته النصيّة. ترد عند معظم الشعراء، لاسيما جيل التسعينات وما بعدهم، منهم الشاعرة "سميّة محنش"[(1)] في ديوانها "مسقط قلبي" نوّعت بين الشكل العمودي "كامل الحسن"، "تراتيلٌ لبيدقٍ أسيرْ"، "نبيذٌ لِرِيكا"، "هيت لك" مقابل الشكل الحر في القصائد: "لوردة مخضلّة"، "النافذة"، "عرّاف الساعة" وغيرها. والشاعر "عبد المجيد بسعيد"[(2)] بقصائده "شجر الأرز أعظم من أن تقضمه النار" "السيف والعقارب" "إلى شاعر الأمّة العربية محمد العيد آل خليفة"، مقابل "الولادة"، "هويّة الإنسان ذي الوجه الآخر". والشاعرة "راوية يحياوي"[(3)] في " كلّك في الوحل وبعضك يخاتل". وكذا "رابح بلطرش" [(4)] في ديوان" الصواع" وسليمان جوادي"[(5)] في ديوان" قال سليمان" و"محمد فؤاد ومان"[(6)] في ديوان" رائحة النهاوند"، وسواهم من الشعراء الذين تقاسمت قصائد العمودي والحر مساحة دواوينهم. مثل ما هو وارد عند الشاعرة "وسيلة بوسيس" في ديوانها "**أربعون وسيلة وغاية واحدة**":

للدروب التي أقتفيها إليك امتداداتها

1- ينظر: سميّة محنش، مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2013.

2- ينظر:عبد المجيد بسعيد، بساتين بابل تقف من جديد، منشورات أرتستيك، دار الأخبار للصحافة، ط2، الجزائر،2007

3 - ينظر: راوية يحياوي، كلّك في الوحل وبعضك يُخاتل.

4- ينظر: رابح بلطرش، الصواع.

5- ينظر: سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 2012.

6- ينظر: محمد فؤاد ومان، رائحة النهاوند.

للرياحين في شفة الأرض مداراتـها
للمكاتيب في الليل،
والسّحر يغمرنـي، انتصاراتـها
جبهة للمرور إلى الآخرين
كـوة...
ثم لا نور كي يهتدي النّاظرون (1)

إنّه مزج بين الشكلين. سارت على خطى المعاصرين، تصرّفت في الإيقاع على متن "المتدارك". بدأت أسطرها بنظام العمودي، ثمّ سرعان ما تحوّلت إلى الشكل الحر وثبّتت كلماتها بطريقة عدلت به عن المألوف. بحيث يكوّن ذلك نسيجا منسجما، خيوطه من كلمات، ألوانه من أحاسيس الشاعرة. بهاؤه نابع من رؤياها، كلّها دلالات تشدّ القارئ وتفجّر فضوله لكشف مفارقات فجيعة الحياة.

إنّ أمثال الشاعرة يتمتّعون بجوّ نفسيّ صاعد إلى كسر القيود الخليلية أحيانا، وأحيانا أخرى يعودون إلى الهدوء عبر الإيقاع المألوف وينسجون أبياتهم كما تمليه قواعد النمطية. وما هذه الحالة إلاّ دليلا على قدرة الشاعر ونشاطه المستمر وليونة ريشته في التشكيل وغزارة دفقاته الشعرية التي يرحّب بها المتلقي لجمالها الفني وسلامة لغتها. وما كتبه الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدته" **فجيعة اللّقاء**" الواردة في ديوان" أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" لَدليل آخر يُلمس فيه هذا التداخل التشكيلي في نص واحد، يُخال فسيفساء شعريّة. يقول فيها:

قـريبين في البعـد كنّـا...
بعيدين في القرب صـرنـا!!
لمـاذا؟!.. لمـاذا؟..
لماذا كصفصافتين بوادي الرّمال التقينـا؟!
لماذا كصبح وليـل، كموج ورمل، تعانقنـا ثمّ افتـرقنـا ؟!
لمـاذا بـدأنـا؟! وكيف انتهينـا؟
لماذا قبيل الفراق افترقنـا؟!
لمـاذا؟! لمـاذا؟!.. محـال.. محـال

1- وسيلة بوسيس، أربعون وسيلة وغاية واحدة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 50.

يحاصرني لغز ذاك المحال[1]

هكذا واصل مقاطعه إلى آخر القصيدة، التي هي مزاوجة شكليّة، حيث بدأ القصيدة بمقطع عمودي وأنهاه بمقطع عمودي تلته لازمة "محال.. محال" في هذا المقطع. وفي آخر النص الشعري "لكي نفترق.." مكرّرة، وردت في سطرين متتاليين، بإمكانها أن ترد في سطر واحد مثل لازمة العمودي، أو مثل المقطع المذكور" محال.. محال". وقد تخلّلت مقاطعه أسطر شعرية متعدّدة القافية.

يكتشف المتلقي في المجموعات الشعرية المختارة لمدوّنة البحث الحضور الواسع للقصيدة الحرّة مقارنة بالعمودية وذلك لأسباب ذكرناها آنفا، في أثناء الحديث عن إنتاجات المخيّلة الشعرية الجزائرية من نصوص تفرّعت إلى أشكال الكتابة المعروفة في العصر الراهن، فتحقّق التفاعل والتواصل بين هذه الأشكال. فالأجناس الأدبية مبنيّة من حيث أسسها على بنية ثابتة تفرّعت منها حيث تمكّن ناظم الشكل العمودي من التّألّق في تجربة الشكل الجديد.

يحقّق وجود هذا النّوع من التشكيل المزدوج في الدواوين تفعيلا وجذبا للقارئ لِما يعبّر من خلاله عن عصره بطريقة واعية. فأصبح الشعراء موجّهي الرأي العام –المتلقي المثقّف وقرّاء الشعر–إلى تذوّق النوع الجديد الذي بدأ يشعّ في الساحة الثقافية الجزائريّة. خلاف فترة ما بعد الاستقلال (السبعينات وبداية الثمانينات)، التي تشهد لوجوه شعريّة في الجزائر، صنعوا الحدث في تغيير الصورة الشكليّة لنصوصهم الشعريّة وعوّدوا المتلقي على قراءة ورؤية الشكل الحر إلى جانب الشكل العمودي، لكن همّها آنذاك كان مخالفا، لأنّه سار في حدود تأسيس الحداثة، التي تتصل أو تضاهي المرجعيّة العربية، التي كابدت لتصل إلى مستواها بسبب الظروف الحائلة بينهما وجعلت الجزائري لا يرقى بقصد التطلع إلى الإنتاج العربي، وعاش العزلة لفترة كبيرة. لم يكن يملك أن يفكّر في تأصيل حداثة الشكل. فرائحة التبعيّة من حيث تركيب المعاني والتعبير عن قضايا الساعة في العالم العربي، كانت تنبعث من نصوصهم الشعريّة ويُصبّ كقوالب شكليّة معنويّة في تعبيرهم عن الواقع الجزائري، لذلك كلّ من اتخذ الشكل الحر في قصائده كان يهدف ركوب العصر ليس إلاّ دون إنكار الكتابة بالشكل الكلاسيكي. فإنّ جمع معظم الشعراء بين الشكلين (العمودي/ الحر) كان

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 38.

للوقوف عند الحل الوسط، الذي يتمثّل في ضمان انتماء شعره إلى عمودية النص للحفاظ على النمطية القديمة، وكونه يكتب في شعر التفعيلة، يشهد عليه ويدلّ على تفتّحه ودرايته بالحداثة الشكلية، فهذا الموقف الوسط جعل منه شاعرا محافظا وحداثيا في آن واحد.

لا ندّعي في هذا البحث، أنّ الأنموذج الشعري الحر والازدواجيّة الشكليّة، ظهرا في التسعينات لأنّ عددا لا يُستهان به حاول قبل هذه الفترة بكثير الكتابة على هذا الشكل، واقتنع بأهميّة دور التفعيلة في توزيعها داخل ثنايا أسطره الشعريّة. إلاّ أنّ بداية من التسعينات (مرحلة التحوّل والتغيّر الاجتماعي) تمكّن المخيال الجزائري من الإبداع في هذا النوع الشكلي مع تصحيح التعثرات، التي كانت تصادف الأسلاف، فعرفوا كيف يوزعون التفعيلات في أسطرهم الشعرية ومتى يسقطون الشكل العمودي على نصوصهم، التي تمثّل النص الشعري الجزائري المعاصر. إنّ هذا التحوّل والتدرّج من البيت إلى السطر الشعري داخل ديوان واحد، لم يكن وقعهما ثقيلا عند متقبّلي التغيّر والمقتنعين بالتوفيق بين النص العمودي وشعر التفعيلة، لأنّ التفعيلة راسخة في الأذهان وتعوّد عليها المخيال في الممارسة النصيّة، وتُعدّ محور الإيقاع فلا غرابة إذن، في الاتفاق مع فكر "رولان بارت"، الذي يرى أنّ أشكال النصوص الشعريّة تحيل على أزمنة النصوص الشعرية من مبدأ توافقها مع زمن كتابة النص من الناحية التاريخية.(1) هذا لا ينفي القول إنّ الشكل قد يرمز إلى زمن آخر (الماضي) ولو أنه موجود في كلّ زمن، على الرغم من اختلاف الكتابة فيه. كوجود الشعر العمودي في هذا الزمن –زمن الكتابة الحديثة التي تكسر القيود الخليلية–بالمكانة، التي كان يحظى بها قديما.

إنّ معظم هؤلاء الشعراء الذين كتبوا في الشكلين في ديوان واحد كتبوا في شكل القصيدة المزدوجة ما يدلّ على قناعة إبداعية وذوقية فكريّة خصبة لديهم. فأصبح لهذه التحوّلات شعراؤها، إذ لم يعلنوا كلهم القطيعة مع الموروث الشعري، بل منهم من أسّس للشعر الجزائري المعاصر بتصليب خيط الامتداد الشعري بين الماضي والحاضر، حتى يؤسّس لشخصيّة جزائرية.

لم يمنع الترحيب بالشكل الجديد، باسم تحوّلات العصر المتلقي الجزائري أن يذكر فضل القصيدة العمودية في تذوّق الفن الشعري واعتزازه بالتراث، فإنه ليس تاركا للقديم ولا رافضا للجديد. وثمة

1-voir : Roland, Barthes, système de la mode, seuil, Paris1967, p125, 126.

شعراء يبصمون نصوصهم الشعرية بازدواجيّة الشّكل كموقف منهم، إذ يُعثر في قصيدة واحدة على أكثر من شكل واحد. إنّه تمثّل شعريّ، يرغب في تحقيق فرادته ويؤكّد أصالته في إطار يتوافق وطابع الواقع الراهن، دفع بالشاعر أن يعيش هذه الظاهرة في جوّ نفسيّ واحد، لا يعبّر عن حالته إلاّ بالشكلين معا. فطبيعة النص هي التي تفرض شكله.

في سياق هذا النّوع الإبداعي، يمكن الوقوف عند قصيدة " **أنا والبحر**" للشاعرة "خيرة حمر العين"، حيث يتعالق الشعر العمودي والشعر الحر، يتبادلان السياق الإيقاعي لبحر الوافر انطلاقا من بداية القصيدة، التي تتكوّن من أربعة أسطر في الشعر الحر وتتحوّل إلى بيتين إذا أرجعت إلى نمط العمودي وتصير إيقاعيّا من مجزوء الوافر " مفاعلْتن، مفاعلَتن:

وكان البحر يلطمني
على وجهي بلا رحمة
كأنّي صخرة هرمة
وكان البحر كالحمى (1)

لا تلبث القصيدة حتى يتحوّل مجراها لمسافة معيّنة إلى الشكل الحر مع التصرّف في البحر نفسه والتنويع في القافية، والتّأرجح بين بحر الوافر ومجزوئه وكسر تقاليد وزنه أحيانا. وهذا أمر لا يثير الغرابة فيه عند الشاعرة. والباحث يوسف وغليسي لاحظ ذلك وأكّد بأنّ «العثور على قصيدة لديها موزونة من أوّل سطر إلى آخر سطر أمر يشبه المستحيل».(2) ولعلّ تقسيم القصيدة إلى مقاطع هو الذي جعلها تتصرّف فيها بهذه الحريّة المفرطة في إيقاعها.

تثبت هذه العيّنات إلحاح الشاعر الجزائري المعاصر على شكلٍ يكتب على وتيرته ويصبُّ أحاسيسه في قالبه بنوع من الراحة والحريّة، دون قيد لغوي وإيقاعي. بل هذا ما دفع بشعراء آخرين إلى القلق والتردّد، لأنّ ما له صلة بإبقاء الوزن أو التصرف في البحور، يشي بنسبيّة الحريّة. ما جعلهم يفكّرون في قطع الصلة مع كلّ ما يمكنُ أن يقيّد النص الشعري. وفي المقابل يستجيب

1- خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط 1، وهران، 1996، ص 11.

2- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، 2008، ص 171.

لعامل السرعة، الذي لبس البيئـة العربيّة/ الجزائريّة المعاصرة أكثر.

كانت هذه الحركيّة السبب في تنوّع أساليب الكتابة الشعرية في الساحة الجزائريّة، إلى جانب وعي المتلقي المعاصر لِما يجري حوله من ظروف وتغيّرات، وفهمه أنّ ما يُقال أو يُكتب من شعر معاصر مهما يكن شكله، فإنّه يُجمع على ترجمة الواقع بمعاناته ويحمل رسالة ويتضمّن رؤى ويعكس الحالة النفسيّة التي تُحرّك إيقاع الأبيات/ الأسطر الشعرية. فكان من البديهي أن تتفاعل منظومة الثقافة الجزائريّة مثل العربيّة مع التغيّرات الحاصلة، وكان لابد من إيجاد طريقة للمثاقفة مع الآخر كما يقول النقّاد، خاصة في ظلّ ذلك التمرّد، الذي تخطّى المسافات الجغرافيّة فأصبح المُطّلع / المتلقّي يقرأ إنتاجات شعريّة كثيرة بمصطلحات جديدة مثل قصيدة النّثر والومضة وغيرها. فتُواصِل القصيدة الجزائريّة رحلتها في العصر الراهن، انطلاقا من تحوّلات الواقع ومرجعيّته الحضاريّة، وتتفتّح على الأجناس وتُسائِل التراث والذاكرة. هكذا تبدو الخارطة الشعريّة الجزائريّة رسخت على سطحها أسماء شعريّة راهنة تواصل الإبحار في الإبداع الشعري بكلّ ما يحمله من جماليّة وأبعاد. تبدع في تجربة تعالقت مع الحداثة وتعدّتها عن جدارة، فكان ميلاد الأشكال المتحرّرة من القيود النمطيّة الصارمة.

المبحث الثاني: الكتابة الشعرية بين الألفة والاختلاف

1- التشكّل السّردي في الخطاب الشعري الجزائري/ قصيدة النثر:

إنّ النّص الأدبي نشاط فنيّ يسعى إلى تحقيق الجماليّة، التي من خلالها يهدف إلى الإثارة والإمتاع. كما أنّه لا ينطلق الخطاب -مهما يكن نوعه-من العدم، بل من خطابات أخرى تتفاعل فيما بينها فتنتج عنها نصوص مغايرة توازيها، ما جعل النص الشعري المعاصر متمرّدا على المألوف، مقتنيا من المعايير الجديدة، التي يعود الفضل في وجودها إلى المستجدات المعرفيّة والثقافيّة لهذا العصر. أدى هذا التطوّر إلى ترقية التشكيل الشعري وفتح مجالاته إلى تداخل الوزن بالنّثر، وصار متنه يحمل طابع الرّؤيا إلى المستقبل مع إعادة قراءة الماضي، كما ذهب إلى ذلك النقاد ومنهم أدونيس الذي يرى أنّ الممارسة الشعريّة الجديدة وليدة التفتّح وكسر الحدود الأجناسيّة فسحت المجال لتعدّد طرق البناء الشعري وعناصره المشكّلة لدلاليتها.

يرجع هذا التحوّل في انتقال مفهوم الإبداع الشعري إلى ظهور حركة المحدثين، التي ربطت بين الشعر (بشكله ومضمونه) والعالم الخارجي، فأصبح أدونيس يسمي هذه الظاهرة والحركيّة في الشعر عمليّة " الكتابة" ويقول إنّ: « هذا التحوّل نحو الكتابة، أي نحو تعبير مغاير، ولّد تحوّلا نحو ثقافة جديدة وتقويم جديد».[(1)] فمفهومه للكتابة الشعريّة يُعدّ ضوءً منيرا للمنعرجات، التي تخطّتها التجربة الشعريّة الحديثة، وأصبح لها آفاق تقف عليها الممارسة الشعرية كغاية ينشدها الشاعر من أجل بلوغ ركب التطوّر الشعري المعاصر، لتصبح الكتابة إبداعا قبل كلّ شيء يصطدم بالمجهول ومنه لابد من وسائل مغايرة مناسبة لفك غموض هذا المجهول.

يخلص قارئ ما جاء في "الثابت والمتحوّل"، إلى دعوة المؤلّف إلى تبنّي التعدّد الشكلي كطريقة في الكتابة الشعريّة. ذلك أنّ «الكتابة ليست أداة وظيفيّة، بل هي وجود وكيان يقوم ضد القيم الشعرية الجاهزة وضد الثبات».[(2)] يرى الباحث يوسف ناوري في قراءته لمفهوم الشعر (الكتابة) عند أدونيس أنه على علاقة بالمشهدين: الثقافي والتاريخي، والكتابة تتسلّح بمجموعة من الآليات، التي تجعل

1- أدونيس، الثابت والمتحوّل، ص 309.

2- يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2006، ص92.

منها فعلا شعريا حديثا، كمحو الحدود بين الأجناس الأدبية و«اعتبار الشعر فضاء يكون الشكل ذاته بانيا له ودالا من دواله».[1] وعليه فالنص الأدبي نص متجانس العناصر تحكمه مجموعة من العلاقات المتراصة فيما بينها تجعل من أيّ نص شعريّ متميّزا. وقد نال هذا النص من الحريّة الإبداعيّة قسطا جعله يستفيد من تقنيات التعبير المختلفة لم يكن لها علاقة بجنس الشعر فراح يوظّف بعض خصائصها وأدخلها في كيانه بقدر يحتفظ على طابعه الشعري، فأصبح للشاعر حق التجاوز والمزج بين هذه التقنيات في نص واحد. وهكذا يتمّ التأكّد مرّة أخرى أنّ الحدود بين الأجناس والأشكال الأدبية معدومة بدليل انفتاحها على بعضها. «فإنّ تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطي الموجّه الجنسي للنّص بحثا عن شعريّة خاصة به، وذلك يبرّر مهمّة البحث عن السردي في الشعري مثلا»،[2] الذي يحقّق تلك الجماليّة، التي ترفع هذا النص المركّب من الشعري والسّردي إلى الأدبية المنفتحة على آفاق عديدة.

أضحى الأمر مؤكّدا في كون القصيدة المعاصرة مشروعا كتابيّا، يصبو إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية. يحرّض على التخطي بسمات دلاليّة وتكثيف لغويّ، يجمع بين النثر والشعر، يحقّق بعناصرهما قمّة الشعريّة في أشكال القصيدة بشموليّة أنواعها.

إنّ خيرَ مثال لورود السّردي داخل البنية الشعرية، يكمن في قصيدة النثر، فالقرائح والمخيّلات الجزائريّة أبدعت في هذا الشكل، الذي أُسند إلى الشّعر. والحديث عنه يستدعي وقوفا طويلا يستحق أن يكون عنوان كتاب حتى ينال حقّه، نظرا للمستوى الذي وصل إليه في انشغالات النّقاد والمتتبّعين له. لقد أُثيرت إشكالات عدّة بخصوص مصطلح " قصيدة النثر" من حيث التسمية، وهو نوع يستند إلى النّثر ويسمو به إلى مصاف الشعر، «فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر الكلاسيكي ومن هنا التزامه الأشطر شكلا». [3] إنّ يوسف الخال يؤسّس لمفهوم مغاير يربطه بالروح العصريّة، يصدر عن عقليّة حداثيّة ومن حيث الاعتراف بوجوده ككائن أدبي.

1- يوسف ناوري ، ص 93.

2- حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة (مرايا نرسيس)، المؤسسة الجامعية، ط 1 بيروت، 1999، ص 17.

3- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط 1، بيروت، 1978، ص 45.

تعدّدت المصطلحات البديلة لهذا النّوع بالرّغم من مكوثه في الكتابات النقدية ووروده بشكل شامل. وعن سبب هذا التعدّد، فيعود إلى الجمع بين الجنسين (شعر/نثر)، الأمر الذي لم يستسغه بعض الدارسين، فراحوا يبحثون عن البديل، مثل"القصيدة الحرّة، الكتابة الحرّة، الشعر المنثور، الكتابة خارج الوزن، القصيدة خارج التفعيلة، النص المفتوح، الجنس الثالث.[(1)] لا يرى محمد بنيس فرقا بين مصطلح الشعر المنثور وقصيدة النثر فكلاهما من الجنس نفسه، الذي تأثّر بالنص الأمريكي. ويضيف قائلا إنّ: «قصيدة النثر التي كانت معروفة بالشعر المنثور، كانت موجودة إلى جانب أفعال شعريّة أخرى لخرق القواعد الصارمة للنمط الأوّلي من البيت الشعري، حيث كان هناك "الشعر الحر" الذي يعتمد التنويع في الوزن والقافية، فيكون المزج بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة ويغيّر مواقع القافية تغييرا لا سبيل معه إلى الضبط والقياس، لأنّ كلّ قصيدة تُستقبل بإمضائها الخاص».[(2)] إنه جمع بين مواصفات الشعر المنثور وقصيدة النثر والشعر الحر، وكلّها تسعى إلى خرق القواعد النمطية للشعر الكلاسيكي. فهذا الرّأي يدفع إلى القول إنّ النثر قد يحمل ذلك العمق والتأثير والفاعليّة الشعرية إن أحسن صاحبه توظيف الآليات التي تسمح بالارتقاء إلى سيادة الشعر ومكانته. كلّ هذا بإمكانه الحدوث بتداخل خصائص الشعر والنثر لإنتاج عمل فنّي جديد يكسر القيود ويتمرّد عليها.

أمّا في تسميّة قصيدة النثر بـ"الجنس الثالث"، يرى عز الدين المناصرة أنّ قصيدة النثر جنس أدبي ثالث مستقل بعد الشعر والسرد، «رغم ما تحمله من درجات الشاعريّة العاليّة أو الواطئة، ورغم ما تحمله أيضا من درجات نثرية وهناك قصائد نثرية ذات جمال عال تمتعك وتأسرك، لكن بصفتها قصيدة نثر أي بصفتها جنسا مستقلا».[(3)] واضح أنّه يلحّ على إخراج هذا النوع من دائرة الشعر فراح يسميه الجنس الثالث المستقل الشبيه بالشعر والنثر معا. فمنذ البدء إذن ظلت قصيدة النثر موضوع الصراع بين المؤيّدين لها والخصوم حول كونها جنسا أدبيا ينتمي إلى الشعر من جهة ويستقي من أنواع النثر ويمتص من خصائصها. ومهما تبلغ حدّة الصراع، فهذا النوع موجود. اتجهت

1 – ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ص 49.

2– المرجع نفسه، ص 51.

3– عزالدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2002، ص 72.

الدراسات إلى تناوله بمنظار نقدي، حيث بحثوا في هويّته الإبداعية وحاولوا تحديد المعالم التي تميّزها من بين أشكال الكتابة الأخرى. وأوّل ما بحثوا فيه هو جانب الهويّة والمصطلح. فمصطلح "قصيدة النثر" نُسب إليها لسبب شكلها الكتابي، الذي يجمع بين سمات الشعر والنثر معا. وظلّ أكثر شيوعا إلى جانب المصطلحات الأخرى، ولقد كان انطلاق قصيدة النثر بأثر أجنبي وبالضبط فرنسي كشكل تعبيري ينتمي إلى الحركة الشعريّة، وسار على خطاه الشعر العربي الحديث وبالذات في القرن العشرين للميلاد، بعد تأثر الشعراء بهذا الدّخيل الغربي المدعو" Poème en prose" الذي علّقت على تسميته "**جوليا كريستيفا**":"Prose"← عبارة عن إعادة كتابة البيت وانقلاب على الانقلاب، الذي يحوي مبدأ البيت، وهذا المعنى كان في العصر الوسيط يدل على الشعر الموزون غير المقفى قبل أن يتحوّل معناه فيما بعد إلى القصيدة.[1] فظهور هذا النوع من الشعر كان تحت سياسة التبادل الثقافي ومواكبة التغيرات التاريخية، ولمّا كانت الحركة الأدبية جزءا من المنظومة الثقافية العربية « تقاطبت مع الآخر في ظلّ المثاقفة التي من شأنها تقريب القارات الثقافية والمعرفية ممّا جعل الانخراط ضمن هذه المتغيرات ضرورة ملحة».[2] أجمع الدارسون أنّ أوّل ظهور لهذا المصطلح عربيا كان بلبنان في مجلة " **شعر اللبنانية**"،[3] التي بدأت تنشرها ووضعت لها أسسها النقدية. وانتشر هذا المفهوم مع جماعة أبولو المتأثرة بالقصيدة النثرية الغربية، التي تتميّز بكونها «قطعة كتابيّة بطريقة نثرية لكنها متميّزة بعناصر تتوافر في الشعر مثل الإيقاعات المنتظمة بشكل واضح، الأساليب البلاغية، الوزن الداخلي، السجع، تناغم الأصوات والصور المجنحة».[4] ثمّ ظهرت بعض التجارب لأدونيس وأنسي الحاج، ومعها صارت قصيدة النثر تفرض نفسها كجنس أدبيّ جديد له سماته، التي تميّزه من حيث لغته الشعرية وشكله وغيرها من العوامل. تحمل مادتها وتجربتها من التراث العربي، لكنها تتعاطى مع الأوضاع المستجدّة في الساحة الأدبية عموما وتتبنى

1- voir : Julia, Kristeva, La Révolution du langage poétique, édition du seuil, coll, tel quel paris, 1974, p26, 27.

2-عبد الغاني خشّة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، دار الألمعيّة للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 2013، ص 94.

3- ينظر: ناجي علوش، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978 ص56.

4- عز الدين المناصرة، إشكاليّات قصيدة النثر، ص 34.

فكرة التمرّد على القواعد القائمة والأشكال الثابتة: «ويمكن القول أنّ القرن الثامن عشر قد مكّن – ببطء، وعبر عدّة محاولات–من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر: الاختصار، الإيجاز ثقافة التأثير والوحدة العضوية، وبذلك سننتقل من النثر الشعري، الذي مازال نثرا إلى قصيدة النثر التي هي قبل كلّ شيء "قصيدة". وسياق هذا التحوّل معقّد»،(1) فالفنية والجماليّة في قصيدة النثر تكمنان وتتمثلان في اللغة، بوعي صاحبها بما تلعبه كدور رئيس في رفعها إلى نص شعريّ متميّز. ويُعدّ علي أحمد أدونيس المتأثّر ببحث سوزان برنار، أوّل من أطلق تسمية "قصيدة النثر" نقلا عن المصطلح الفرنسي " Poème de prose" أمّا أوّل من كتب في هذا النوع «استنادا إلى المقاييس الفرنسية هو أنسي الحاج».(2)

بالرغم من الإشهار، الذي نالته "قصيدة النثر" إلاّ أنها «جوبهت بالتجاهل والاعتراض والنفي خارج الذاكرة الإبداعيّة والثقافية».(3) لاسيما من دعاة وجوب توافر الوزن والإيقاع في الشعر. كما برّروا رفضهم لهذا النوع بجملة أخرى من الأسباب، كغياب جمال اللغة، والغموض والخروج على التراث. والأدهى في الأمر حتى شعراء قصيدة التفعيلة انتقدوا هذا النّوع من الشعر متناسين تحطيمهم للبحور الخليلية، التي تفرّد بها الشعر العربي التراثي. ولمّا كان باب التطوّر في المجال الشعري مفتوحا، كان من البديهي والمنتظر أن يحين زمن تُهدم فيه تلك التفعيلات، التي بنوا عليها أسطرهم الشعرية. فعلّق الباحث "رفعت سلامة" على هذا الأمر، بقوله: «فإذا كان السابقون قد حطّموا الوثن الأصلي –تحرّرا من عبئه–فليس لهم أن يطلبوا أحدا بتقديس أحد أحجاره وتحويله إلى وثن جديد.»(4) إنّ ثورة شعراء قصيدة التفعيلة، تعود إلى خوفهم من السقوط من على عرش الصدارة الشعرية ويحلّ محلّهم أصحاب هذا الشكل الجديد. إنّه مهما يتوصّل إليه متتبّع هذه الأشكال، يصل إلى نتيجة

1 – سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، تر: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1 القاهرة، 2002، ص43.

2– محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا– دراسة–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص 324.

3– إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت، 2007، ص 14.

4– ينظر: مقدمة كتاب، سوزان برنار، ص 20.

مفادها أنّ كلّ مبدع يدّعي الكمال والجمال في الإبداع للشكل الذي يكتب/ يقول فيه شعرا. هذا هو حال مبدعي وحتى متلقي شكل قصيدة النثر. يقول أنسي الحاج: «في كلّ شاعر مخترع لغة، وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلّم طموحه».[1] إنّه يضعها في أعلى المراتب من التطوّر على المستوى الشكلي. نلمس ذلك في قول أحدهم مؤكّدا التألّق بكلماته وبلوغه قمّة الشعر:

الآن،
بلغتُ المرتقى
واستويتُ في الصفوف[2]

تمرّد الشاعر على القالب المألوف ليحقّق اكتشافا لرؤية تقول الطريف وتقرأ العالم بآليات تشتغل على الأنساق الدلالية للمعنى، توظف لغة مكثفة مليئة بالإيحاء والخرق وتحقق ملاذا جماليا في المتلقي:

ودعوت الشجو، كيما يشاركني الفرح
لكنه نأى من ردأ الفلاة
وخرجت من غبار اللغة...[3]

إنه يحرك اللغة بطريقة يتحكم في صياغتها. يخلق لها جوّا يحرّرها من ربقة القاموس بقصد الإثارة بحيث استثمر السرد في تشكيل مغاير يجمع بين الشعر والنثر.

أمّا تبريرهم في انعدام الوزن داخل هذا النوع من القصائد، فلأنهم وجدوا أنّ القصيدة المعاصرة ليست بحاجة إلى وزن حتى تعتلي عرش الشعر، إنّما تحقيقها للإيقاع الداخلي بواسطة أدوات النثر يكفيها لتحقيق الشعرية. وأنّ: «التحرّر من قيد الأوزان سوف يُجنّب الشاعر الوقوع في الرتابة والتكرار فضلا عن أنّه يسمو بالإيقاعات الداخلية، ويسمح باكتشاف تجليات إيقاعيّة غير تلك التي يوفّرها الوزن».[4] إنّ المتأمّل لهذا التبرير يجد فيه نوعا من التقصير في حقّ القصيدة الخليليّة، فلا حاجة إلى حجّة في القول أنّ هذه الأخيرة متشبّعة بالإيقاع الداخلي في جميع كيانها. ليس هذا فحسب ففي

1 – أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، المقدمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ج1، القاهرة، 2007، ص 24.

2– عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، مقام الشوق، منشورات وزارة الثقافة ، ط1، الجزائر، 2005، ص23.

3–عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005، ص 9.

4– إيمان ناصر، ص 80.

تأمّل بعض النصوص النثرية، أمثال المقامة والقصة وغيرها نجدها تتمتع بجمالية هذا الإيقاع. فصلاح فضل يؤكّد هذه الفكرة، ويقول: «إنّ هذا الإيقاع الداخلي لا يُمثّلُ في أقصى حالاته وفاعليّته سبب وجود قصيدة النثر حتى يكون مجال التعويض فيها. ومناط التحليل الشعري لها، إذ إنّه كامن في طبيعة اللغة ذاتها وماثل في أدواتها التعبيريّة ... ويتوفّر في النثر بدرجات متفاوتة، لكنّه يبلغ ذروته عندما يتجسّد في الإيقاع العروضي... فليس ما تتميّز به قصيدة النثر إذن هو تفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض الخارجي.»[1] فثمة عناصر أخرى تميّزه.

ليس الإيقاع الداخلي حكرا على قصيدة النثر ولا يمكن أن يكون حجة للبديل الوزني في النص الشعري كما يذهب شعراء هذا الشكل الجديد. هذا لا يعني أنّ مشروع "قصيدة النثر" قد فشل إنّما تحمل جمالية خاصة بها، تتحقّق من خلال تفعيل الطاقات الشعرية والتجاوز وكسر بعض القواعد الثابتة على نحو ما فعل صاحب قصيدة "حزن في ضوء القمر"* حيث عُدّ عمله هذا ناجحا «حقّق جماليّة في غموض الدلالة، واتساع الرؤيا ورقي الحس الشاعري وتدفّق الإيقاعات الداخليّة».[2] إنّ هذه الأجناس الجديدة التي وفدت إلى العالم العربي دون أن تطرق الأبواب، ثبّتها الواقع، وصار البحث في مفهومها وطبيعتها أمرا لابد منه لتفادي التخلف عن ركب الحضارة ودخول صف العولمة. لذا لا يودّ هذا المبحث خوض المسألة والإشكالية بالانحياز إلى أحد أو آخر، لأنّه يفرض الحياد ليخرج بنتائج تجيب عن الإشكالية ولا تؤدي إلى خلاصة نهائيّة، بل يبقى مجال التساؤل وإثارة الإشكال قائمين من أجل استمرارية البحث والسعي إلى تبديد الضبابيّة التي كست هذه الأجناس وفهم مدى انسجامها مع الواقع المعيش.

يتمتع البعد النحوي والصرفي بأهميّة بالغة في اللغة الشعرية، التي منها تتأسّس شعرية النص النثري، ذلك لأنّ هذا النوع من النصوص بقدر ما يبتعد عن اتصاله بالبناء العروضي، يقترب ويتعالق مع التركيبة اللغويّة في بنيتها النحوية والصرفية، إلاّ أنّه لا يخرج على المستوى الإيقاعي الذي يثير النغمية الجالبة للسمع، التي تُقنع المتلقي بشعرية النثر/ نثرية الشعر وهذه الحركيّة في

1- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص 218.

* ينظر: محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.

2- إيمان ناصر، ص 106.

بنيـة النص الشعري، تدلّ على تفتح النص الشعري الجزائري واستعداده لتلقي هذا التجدّد المستمر للأشكال الجديدة، منها الشكل الشعري لقصيدة النثر على نحو ما هو في القطع الآتيـة، التي يقول فيها أصحابها "نور الدين مبخوتي":

هل يسكت الطّير في حفلـة
أيصير القميص محـارا
وتصير التصـاوير مثل السلالات
مذبـوحـة[1]

وحكيم الميلود: آه يـا حلم ليلتـنـا الخائـفـة
أضعنـا وراءك أعمـارنـا
لعنـة التيـه بعدك كلّ المجاهل [2]

وعاشور فنـي:

قـال لـي:
زيّنتنـي البلاد بلكنتـها
وبـنـادقـهـا...
ورمتنـي على فَرس من دخـان
خُضت معركتي ضدّ نفسي
وضدّ الزّمـان [3]

ونور الدين درويش:

"عجّل أيا قاتلي
أطلق النـار،
اقرأ على جسدّي آيـة البطش
واشف غليلك يا سيّدي بالكحول
ولكنّـني صرت عنقاء ..

1- نور الدين مبخوتي، البريد والهوامش، منشورات جمعية "أبعاد ثقافية"، تلمسان، 2000، ص 38، 39.
2- حكيم الميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 1996، ص 14، 15.
3- عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2003، ص 26.

أولد من رحم الموت .."[1]

وعبد القادر رابحي:

"كانت تلك اللّؤلؤة العامرة

على ضفافها

تستحمّ الجهاتُ

وتستيقظ مفاتن الريح"[2]

وسواهم من الشعراء، الذين اشتغلوا على هذا النوع من التشكيل الشعري المتمثّل في قصيدة النثر أمثال: الأمجد مكاوي، الطيب لسلوس، رابح ظريف، علي مغازي، أزراج عمر، بشير ضيف الله مليكة بومدين، بوزيد حرز الله، يوسف شقرة، عبد الحميد شكيل، فاتح علاق، ميلود خيزار، جمال سعداوي، عمّار مرياش، محمد جعفر، خالد بن صالح، صليحة نعيجة... كلّهم اعتمدوا خصائص قصيدة النّثر، التي تجمع بين الإجراءات المتناقضة، حيث تعتمد أساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري، تفرض معادلة يتضارب فيها الاحتمال والتجاوز والتكثيف، فتخرج: «من محدوديّة التجنيس، وتحترف باللّغة والمعنى صرامة الواقع من خلال التبصر والإحاطة الشموليّة معرفيّا وحسب، بقاموس اللحظة ونظامه التشفيري القائم على أنسنة اللغة».[3] إنّها تتألّف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصبّ كلّها في بؤرة واحدة لإحداث فاعليتها الجمالية، وهي بالترتيب:« أ- تعطيل الأوزان العروضيّة المتداولة./**ب**-تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة./**جـ**- إبراز الاختلاف الدلالي الحادّ».[4] إنّه كمّ هائل من الأضداد تمثّله قصيدة النثر، كأنّها عجين، مادته التنافر والتناقضات أثارت سوزان برنار، هذه الظاهرة ورأت أن قصيدة النثر:« مؤسّسة على وحدة الأضداد: نثر وشعر حريّة وصرامة، فوضويّة وهدّامة وفن منتظم، من هنا يكمن تناقضها الداخلي ومفارقتها العميقة والخطرة والخصبة ومن هنا يكمن توترها الدائم وحيويّتها».[5] تمثّل حركيّة وهجينا، تفتح السبيل إلى شعريّة قصيدة النثر. وأهم ما يحقّق هذه الشعريّة، يتمثّل في "الوحدة العضوية"، كما تبيّنه

1- نور الدين درويش، مسافات، ص 61.

2- عبد القادر رابحي، حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، ط 1، الجزائر، 2010، ص 74.

3- محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2000، ص 115.

4- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 219.

5- سوزان برنار، ص 149.

العيّنة التالية:

"في وطنـي..
في وطن الأوطـانْ!
في فضاء حقول القمح
تشاجر عصفورانْ ..
سقطـا
سقطا بأمان..
سقطـا في أمـان !
لا غالب.. لا مغلوب!
والضحيّة سنبلتان!!!
آه يـا وطن الأوطـان!..[1]

حيث تُشكّل قصيدة النثر جماليّة وعالما خاصا بها، يفردها عن بقيّة الأشكال النثريّة. لأنّها تنظيم واع يعمل على تنسيق عناصره. أمّا العامل الثاني الذي يحقّق شعريتها، فيتمثّل في " الكثافة أو الإيجاز" بحيث تقوم القصيدة بالاختزال اللّغوي، وتبتعد عن التفصيل. إنّها تركيب يتسم بالاقتصاد وإنارة السبيل للمتلقي. فهي: «تضع نفسها في عالم من العلائق، كتلة مُشعة، مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات، هي التمرّد الأعلى في نطاق الشكل الشعري»،[2] ما يصنع فرادتها وكيانها المستقل. وفيما يخص العامل الثالث صانع شعريتها ومميّزها، فيتمثّل في عامل " المجانيّة"، التي تعني تحريرها من الزمن وأيّ غاية تهدف إليها الفكرة الشعرية على غرار الأجناس النثرية الأخرى. فكي تحقّق قصيدة النثر استقلاليتها صمّمت على توظيف هذه الخصائص في نسيجها، حتى تفكّ ذاتها من أغلال النمطيّة وتظهر بوجه يحمل سمات التغيّر ويكسر وجهة الانغلاق وتستمرّ في الحياة والحراك. ومن ثمّ ينفتح النص على أبعاد دلاليّة غير محصورة.

إنّ قصيدة النثر مشروع كتابيّ وإبداعيّ، يحمل صورا شعريّة مفتوحة على إيحاءات لا حدود لها. يسير وفق حركيّة مستمرّة، يعتمد التخطي في جعله النص: «يتحرّك في فضاء السؤال المسكون

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 80.
2- عزالدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 38.

بالقلق وباطنيّة التجربة التي تجعل الشعر بؤرة احتمالات، ويبدو أكثر تحرّرا من الأنموذج وقيمه المكرسة»،[1] تماشيا مع حركة الخلق الإبداعي والخرق اللّغوي والانزياح الدلالي، وعلى منأى من فعل التواصل بالآخر، بهدف تشويشه وخلق فجوة بينه وبين النص. هذا ما يميّز قصيدة النثر عن القصيدة الكلاسيكية والحرّة. وإن بدا في الأفق ذلك الصراع وأحيانا التناقض بين الحفاظ على السابق والترحيب بالشكل الراهن. كلّ ذلك يلتقي في نقطة، تتمثّل في تفاعل النص مع البيئة الزمنية لصاحبه وميولاته وقناعاته الثقافية والسياسية والاجتماعية. كما هو ماثل في هذه القطعة للشاعر عبد الحميد شكيل في قصيدة حجريات:

على مرمى حجر،
من باب الحياة التي أوغلت
عراجينها في الأريج ...[2]

يعبر عن الراهن بمفارقاته بلغة تتحدى وتدهش، بل تنعش بؤرة التوتر لقراءة صور حالات الذات المتألمة الرافضة والآملة في الآن ذاته.

يبقى النص في جميع حالاته المقصود وهو البؤرة، التي يُحفر حولها كي يتم بناءه وفق الظروف والأشكال الجديدة الحديثة. تنادي إليه باستمرار عدّة عوامل وعناصر تتمثّل في صاحب النص(خياله) أوّلا، ثمّ متلقي/ قارئ هذا النص ثمّ نسبة البحث في إطالة العمر الزمني لهذا النص بالقياس مع ما يقدّمه هذا الأخير للمتلقي وحسب درجة مصداقيته ووفائه لواقع المؤسسة الاجتماعيّة وعلاقته بالعوامل المتصلة بها، إضافة إلى صياغته الجماليّة، التي تتفاوت درجة تذوّقها من قارئ لآخر وتقبّلها كشكل تراه العين مرسوما على الورقة مُعوّضا ما ألفه واعتاد عليه من شكل شعريّ.

إنّه مهما تختلف الآراء والأذواق حول هذا الشكل الشعري، يبقى من التجارب، التي سجّلت أثرها في الساحة الأدبية الجزائريّة، وأثْرت المتن الشكلي الشعري الجزائري، إلى جانب تنوّع المستويات الجماليّة والفنية لمختلف الأعمال الشعرية للعديد من الشعراء. كما أدّت النقلة الجديدة في الحداثة

1- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006، ص 95.
2- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان، مطبعة المعارف، ط1، الجزائر، 2004، ص54.

الشكليّة للنص الشعري الجزائري، فعلا إلى العدول والانفلات من المحور الكلاسيكي للنص الجزائري. وأصبح الخيط الحميمي بينهما بعيدا، بل الشكل الجديد أعلن تمرّده على المرجعية الشعريّة العربية فأضحى يؤمن باسم الحداثة بتعدّد القراءات والأشكال. ففضاء الكتابة المعاصرة يملي ويفرض أحيانا أنواع وأشكال النصوص الشعرية بموجب التغيرات الطارئة في الواقع ومتطلبات المتلقي المتتبع الذي يرحّب بالجديد. لكنّ هذا لا يمنع على الأقل في اعتقادنا، ورود مضامين النص تحمل نفس الاتجاه الفكري والسياسي. كما يمكن أن يكون هذا الاختلاف في الأشكال عصارة الاختلاف الإيديولوجي للشاعر أو للفئة، التي ينتمي إليها وتأثّر بها، فيتلقى المتلقي نصا مفارقا آخر، جديدا من حيث الشكل والمضمون. فلا خلاف إذا صرّح أحد أنّ هذه المجموعة الشكليّة للنصوص الشعرية الجزائريّة المختلفة، عبارة عن بنيات متفاعلة تُظهر جماليّة النصوص من حيث تحوّلها من القديم إلى المعاصر، تُمثّل الحركيّة والانتقالات، التي مرّ عليها الشاعر الجزائري عبر تجاربه في الممارسة الشعريّة.

2- الومضة الشعريّة: التجربة والهويّة.

يشكّل البناء الفني في العمل الشعري أساسا تشكيليّا وجماليّا مغايرا، يتلاءم وطبيعة الإبداع الشعري. ولا يكتمل هذا البناء إلاّ بتضافر العناصر المشكلة له وطريقة صوغه. بحيث لا يمكن إدراك الصورة الشاملة للبناء، إلاّ عبر معرفة دلالته بعلاقة بنياته المتعدّدة، فالبناء الفني يتميّز على نحو شامل بالكليّة والتحوّل والتحكم الذاتي في وحدات هذا البناء وتفاصيله، [1] حتى لا يخرج من إطار التميّز الذي تختصّ به كلّ قصيدة شعريّة. فهذا يحيل على أنّ النص الشعري الحداثي يظلّ باحثا عن أنموذجه البنائي الخاص به، الذي يمثل صورته وهويّته، بحيث تتمثّل صورة القصيدة من خلال طبيعة نظمها ومكوّناتها وتفاصيلها وعلاقاتها بعضها ببعض، وعلاقتها بعد ذلك بالرّؤيا الشعرية.[2] إنّ البناء الفني، يكتمل مفهومه وفق العلاقات القائمة بين عناصر التكوين الشعري المتمثلة في اللغة

1- ينظر: جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت، 1985، ص 8.
2- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص9.

محور التجربة، والصورة الشعرية، التي تميّزها وتحقّق لها الانفراد الجمالي، والإيقاع الشعري الذي يرفع المتلقي إلى اللاّواقع الجميل، وأنموذج البناء الشعري الذي يُعدّ الغلاف الحاوي للنص الشعري وواجهته أو شكله الهندسي الذي رسمه الشاعر كما أملاه النص. هذا ما جعل الباحثة يمنى العيد ترى أنّ النص الشعري، بالرّغم من قيامه على أسسٍ بنائيّة متينة، لكنّه ليس معزولا عن المرجع الخارجي وإن كان ينهض به إلى مستوى فني مستقل عنه. [1] فالبناء الشعري له صلة من حيث الاهتمام بالخارج والداخل، هذا ما يحقّق للقصيدة استقلاليّتها من حيث الكيان التشكيلي. ولا يُقصدُ ههنا أنّ عمليّة البناء الشعري بعناصرها تصل إلى الكمال، إنّما هي مرهونة بطبيعة التجربة الشعرية التي بدورها لا يمكن أن تُبنى وفق قوانين ثابتة أو خالدة، مهما تبلغ من الجمال قمّة، لما تملكه من الحركيّة والتغيير المستمرّين.

تسير الفضاءات التشكيليّة للنص الشعري التفعيلي، على وتيرة تنوّع التجربة الشعرية، التي يرسم الشاعر فيها صورة تجربته ضمن نمط بنائي يتعالق مع رؤيته، ما يدفع به إلى تشكيل هيكله الشعري من خلالها. هذا ما يؤكّد اشتراك كلّ عناصر التشكيل الشعري في بناء الأنموذج الشكلي للقصيدة الذي يحقق لها التفرّد. وهو أمر يُدخل المتلقي للنص الشعري الحداثي في دوامة البحث عن سبيل التلقي الصحيح، الذي يدفعه إلى تخطي أفق توقعه وتجاوزه على جميع المستويات.

تعدُّ الومضة الشعرية، شكلا من أشكال الحداثة والتجديد الشعري، يساير التطور الطارئ على الأدب المعاصر، يعكس مبدأ الاختصار والاقتصاد الذي يتحكّم في نمط الحياة المعاصرة.

إنّ مصطلح قصيدة الومضة من المصطلحات، التي أثارت النقاش حولها، بحيث وصفت بكونها: «القصيدة البالغة في القِصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة»، [2] أين تبدو كأنها قبس ووميض من الشعر، وممارسة شعريّة حداثية تقوم على التكثيف الدلالي والفني، تعكس هذا العصر الذي تسكنه السرعة والاختصار، تجعل المتلقي يعيش أثناء قراءتها لحظة الدهشة في كنف جمالية تفاعله مع كنه النص. جعلها الشعراء كقناع فكريّ يشعّ بالرّمز، للتعبير عن الضيق والتحريض على فكّ

1- ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص12.

2- محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل، مجلة الناص، جامعة جيجل، ع 2،3، أكتوبر، مارس 2004، 2005، ص22.

القيد في غياب الحريّة. ومحاولة التنفيس على الضغوطات، التي يعيشها كلّ مثقف واع، تقلقه الكلمة ويجعلها قذائف ترسل إلى النفوس النائمة، يفجّر بها سباتهم، فيوقظهم من الكابوس الذي كان يُكبّلهم بل هي رعود تدوي على أسماعهم، حتى يهرعوا إلى التغيير بعد أن تشحن أذهانهم بفكرة الشاعر الخاطفة التاركة آثارها عليهم. فالومضة أصبحت شكلا مفروضا، فرضته تعقيدات الحياة الجديدة السريعة الاقتصاديّة. إنّها وليدة هذا العصر السريع، تهزّ الخيال بغرابتها وتمتّع بجمالها.

أجمع قرّاء هذا النوع من الشعر، أنّه وليد الواقع المعاصر الذي يتفجّر رفضا للقيود والتحرّر منها، سواء في المجال الاجتماعي أو الفني الأدبي. فلجوء الشعراء إليه، يُعدّ نوعا من الهروب إلى الأمام والتعبير عن حالتهم النفسيّة، ولقد وُجد مثل هذا النمط من السعي إلى الاختصار في التراث العربي داخل التوقيعات. كما أنها لا تقف عند الاختصار المعنوي، إنّما تبرز تمكّن الشاعر من اللّغة في أبعادها الثقافية. يعتقد بعض الباحثين أنّ قصيدة الومضة أخذت أصولها من الشعر الياباني الموسوم بـ"**الهايكو**" لأنه مثلها يقوم على التركيز والتكثيف والاقتصاد اللّغوي. فقصيدة "الهايكو" عبارة عن مقاطع شعريّة قصيرة. ومثلها قصيدة "**تانكا**" اليابانية المعتمدة على نظام الأبيات الخمسة. فلا يمكن الاعتقاد أن تكون الومضة نسخة للهايكو، لعدّة عوامل، منها معضلة اللّغة، بحيث لم يتمكّن المترجمون العرب من نقل هذه النماذج بشروطها إلى اللّغة العربيّة، كرفضها التشبيه والاستعارة وتحريها الموضوعيّة وابتعادها عن تصوير المشاعر الذّاتية.[1] إضافة إلى كون معظم المترجمين نقادا لا شعراء، لم يهتمّوا بالتركيب الإيقاعي في ترجماتهم. هذا يؤكّد أنّ شعراء العرب ليسوا أبرياء من التقليد، لكنهم لم يلتزموا بشروط هذا النوع من الكتابة حرفيا. لأنّهم: «اهتموا بغنائيّة الموضوع أكثر من احتفالهم بمعماريّة الشّكل، بسبب أنّ إيقاعيّة شعرنا ذاتية،لا إنشادية، قائمة على المقطعيّة»[2] بدليل أنّ عزالدين المناصرة انطلق من مفهوم "التوقيعات" في العصر العباسي، ثمّ أردفها عند اكتشافه النوعين من الشعر الياباني يشبه التوقيعة. إنّه انطلق من الأنا العربيّة، فحدث له تفاعل

1- ينظر: عزالدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 289.

2- المرجع نفسه، ص 289.

في العمليّة الإبداعيّة. [1]

أدى تأثّر الشعراء العرب بسنّة "إليوت" الشعريّة، إلى بروز أساليب جديدة في إنتاجهم الشعري تتمثّل في تقنيات فنيّة جديدة، كاعتمادها "الومضات الشعريّة" وتوظيف الأسلوب القصصي الدرامي والحوار بنوعيه، وهي طريقة منحت أعمالهم الجديدة ميزة الوحدة الموضوعيّة والانسجام النغمي لاسيما أنّ: «قصيدة الشّعر الحر النّموذجيّة في الشعر الغربي لا تتمثل في وسائل عروضية شكلية».[2] فشاعر الومضات يوظّف إيقاع الأفكار كبديل لإيقاع القافية. هذا يؤكّد ما عرفته التجربة الشعريّة المعاصرة من تحوّل فنيّ وفكريّ، يعكس الظروف، التي تكبح النشاط الإبداعي للشاعر.

3- الومضة في الشعر الجزائري المعاصر: الولوج والتماهي.

يرد حضور هذا الشكل من الشعر على الصعيد الجزائري، بشكل لافت للانتباه. كلّ الشعراء تأثروا بإبداع عزالدين المناصرة وغيره من الشعراء الذين نحوا هذا المنحى الشعري. بدءًا بالشاعر عبد الله حمادي، الذي كانت له الجرأة في إدخال "التوقيعة"، ضمن قائمة الأشكال الشعرية المعاصرة وسار على دربه عزالدين ميهوبي بمجموعته "ملصقات". فجاء جيل التسعينات الذي وجد الطريق معبّدة أمثال أحمد عاشوري، مصطفى قاسمي، حبيبة محمدي، عقاب بلخير، صاحب " تغريبة السندباد" وأحمد عبد الكريم، في ديوان " معراج السنونو"، عاشور فنّي، الذي لا تخلو مجموعاته من هذا النوع الشعري، بخاصة "زهرة الدنيا" و"الربيع الذي جاء قبل الأوان"، التي تُعدّ نموذجا لشعريّة الومضة وتسري في نفس المتلقي وتنفذ إليها كوميض البرق، «تاركة انطباعا في الشعور، لا يمحى حيث تقوم على الجمع بين أشياء متباعدة، بواسطة تيار من الأحاسيس المركزة».[3] إنّها تتميّز بالتفرّد والخصوصيّة، تتعدّى الأغراض المعروفة في القصيدة النمطية من مدح ووصف، لأنّها خلق وإبداع

1- ينظر: عزالدين مناصرة، جمرة النص الشعري، مقدّمات نظريّة في الفاعليّة والحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1995، ص 547.

2- س. موريه، الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: سعد مصلوح، دار الفكر ط1، القاهرة، 1986، ص 307.

3- حفناوي بعلي، لافتات مطر، وملصقات عزالدين ميهوبي، موازنة قصيدة الشهادة والاستشهاد، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع 107، أيار 2004، ص 76.

يسعى من خلالها الشاعر إلى النظر إلى الوجود المقلق من زاوية خاصة به، ولا يريدها نسخة لما سبق، بل قطعة فنّية فريدة. ومن حيث تركيبها تملك أدوات فنية تميزها، لها درجة من التعقيد، ما يجعل المتلقي يستدعي ما اكتنزه من خلفيّة ومرجعيّة ثقافيّة ليصل إلى ذروة فنّيتها. لاسيما أنها تعتمد الإيحاء وتبتعد عن المباشرة، تفرض على المتلقي عدّة قراءات وتأويلات، يكشف من خلالها تلك الوحدة الناشئة بين العناصر المكوّنة للنص الشعري، بشكل منسجم، بالرغم من تنافرها أحيانا. فلها علاقة بالبناء اللّغوي والتكثيف الدلالي المتجسّد في أقلّ عدد من المفردات الموحيّة. وتعدّ من أهمّ نظم البناء الشعري في القصيدة الحداثية، بحيث تعتمد الإيجاز في حيّز محدود لا يتجاوز الأسطر القليلة، وصفه "أرشيبالد مكليش" أنّه بناء شعري: «يأسر الأرض والسماء داخل قفص الشكل»،(1) يعبّر عن خصوصيّة الشاعر.

إنّه بالرّغم من تبني شعراء هذا العصر، هذا النوع من الإبداع الشعري المتمثّل في الومضة، إلاّ أنها تُعدّ إضافة شكليّة بارزة في الحداثة الشعريّة، ولم تتمكّن من الانفصال وتحقيق استقلالها الذاتي في جانبها التّأسيسي والتأصيل لها. لكنّها من الناحية الجماليّة، تمكّنت من التميّز مقارنة بالقصيدة الكلاسيكية التراثية. إنّها تأثّرت بسمات القصيدة الحديثة من حيث الوحدة العضوية في بنائها، ما يميّزها من الأشكال الفنية الأخرى كالقصة القصيرة والرواية وغيرها. إنّ من يتتبع طريقة بنائها يجدها تتجوّل بين شكل قصيدة التفعيلة أحيانا وشكل قصيدة النثر أحيانا أخرى. ومنها ما يجمع بين الشكلين.

إنّ سرّ النجاح في هذا النوع من البناء، هو حسن التكثيف اللّغوي واختيار اللّقطة الغريبة والمتميّزة واعتماد الصدمة أو المفارقة، «تعويضا عن الإشباع الذي توفّره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شعرية كاملة» (2) حيث يستوجب حضور مجموعة من الخصائص، تتمثل في التكثيف واختيار اللقطة المثيرة للانتباه، لفكرة مركّزة محدّدة مطروحة بشكل مباشر. كما أنّها تتسم بالسمات العامة للقصيدة الحديثة، كالتفرّد والخصوصيّة والوحدة العضوية والإيحاء والاقتصاد أو ما يدعى بالاختزال في الإيقاع والصورة واللّغة والفكرة. إنّها نص يتسم بعفوية واضحة، ينفذ إلى الذاكرة ويرتكز فيها، يُثبّت كثافته

1- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 1996، ص16.

2- سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص171.

ويرسّخ ما يحمله من حالة شعورية أو تأمليّة تتصف بقوّة معرفيّة، تحمل في ذاتها وفرة الإيحاء والرموز والوعي الشعري العميق. كما تتقد فيها المفاجأة، التي تشدّ المتلقي. هذا ما جعل النقاد يتفقون على أنّ الومضة تمثّل اجتماع المعنى الحسي والمعنى الذهني في لمحة واحدة، فتتصف الصور بالعمق والسطح معا[1] ومنه تعدّد التسميات، كالقصيدة المركّزة والمكثّفة، أُخذت من خصائصها كالإيجاز. وقصيدة "الدّفقة"، لأنّها تحمل سمة التدفّق السريع من أعماق الشاعر. وقصيدة "المفارقة" لأنها مغايرة، تختلف عن القصائد المألوفة. وقصيدة "اللاّفتة"، تبدو مثل اللاّفتة، التي يرسمها الفنان الشاعر. وقصيدة الخاطرة، لكونها تخطر بباله في أيّ لحظة. وقصيدة الإشراق، لأنّ نورَها يشرق من ذهن الشاعر. [2] كلّها تسميات استند مُسميها إلى خصائصها. فمهما تتعدّد، فهي ومضة شعريّة. تحمل سمات مختزلة لصيقة بها، تتفرّد بدلالاتها، جعلت منها شكلا شعريا خاصا.

أصبح النص الشعري: «وليد خفقات وإشراقات تكتنفها جماليّة الصورة والإيقاع، وجماليّة الدلالة اللغوية في هذه البنية، التي تثير القارئ وتقلقه، فالفراغ الذي يمثّل النقص غير المتوقع يصنع انتظارا مغايرا لانتظار المتلقي».[3] بحيث يمثل هذا النوع إبداعا تجديديا وصياغة فنيّة تعقد علاقة حميميّة بين العالمين، الداخلي والخارجي. فالمطّلع على نص "**بصراحة**" للشاعر "بوزيد حرز الله" في مجموعته، بسرعة أكثر من الموت:

أقول لكم
بمنتهى التحيّز إلى الصمت
الذي أداريه
أنكم خلف غبار المعنى
بعض هواء مغشوش[4]

يجده يحمل دلالة المفارقة في المواقف، بحيث قابَل البوح بالصمت داخل إطار شكلي محكم. وأبدع

1- ينظر: عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1986، ص 127.
2- ينظر: فيصل القصيري، بنية القصيدة في شعر عزالدين مناصرة، دار مجدلاوي للنشر، ط1، عمان، 2006، ص 95.
3- عبدالقادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، دراسة، منشورات ليجوند، الجزائر، 2013، ص101.
4- بوزيد حرز الله، بسرعة أكثر من الموت، دار العين للنشر، ط1، القاهرة، 2012، ص 99.

في تماسك الوحدات والجمل الشعرية، التي خلق في حركيّتها تحوّلا سريعا يبدو جليا في عناصر تشكيل القصيدة. ومن يقرأ للشاعرة لطيفة حرباوي، في مجموعتها" **شمس على مقاسي**"، قولها:

طابور الأضداد
إلى حيث ... يقنط مثلي
تباغتني الخطوط المعاكسة
نتقاطع حتما عند صفر الشبيه ... (1)

لا يحتاج إلى من يشدّ بيده، ليعلم أنّها تعبير عن حالة شعوريّة تشي بشعريّة الفقدان وتيهان اليقين حيث تبدو رؤيتها إلى الأشياء مخالفة، تتحرّك فيها الدلالة تجاه مصير مغلوب عليه!

تصب الومضة، بفعل حضورها الحداثي، وميضها في كلّ ما يُشغل الشاعر من وجهة نظر رؤيوي في الأشياء ذات صلة بالذات الشاعرة أو غيرها. تمضي في التساؤلات باحثة عن نور تهتدي بإشعاعه. في الصدد ذاته تطلّ قصيدة " **سباخ الروح**" للشاعر أحمد عبد الكريم في ديوان " معراج السنونو" كومضة تدور في محور السؤال والرؤيا، كعنصرين أساسين مرتبطين بمجموعته الشعرية يدلاّن على أنّ: «الحاجة إلى السؤال – بوصفه رغبة في التغيير الدائم – أكثر من الحاجة إلى الوضوح، والرغبة في الغموض أضخم من الرغبة في المكاشفة»،(2) ما يفتح باب التأويل لكشف اللا متوقع المستور في أعماق الرمز وآليات التشكيل الفني، التي وظفها الشاعر وجعلت من نصه يتسم بالفرادة والتميّز. يقول:

هل ترى ما أرى
سبخة الروح شاسعة
إنّما الأبجدية إسورة
والبلاغة ماءْ.
أيها الوقت عظني
وأعطيك من دهشتي

1– لطيفة حرباوي، شمس على مقاسي، ومضات شعريّة، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، ط1، بسكرة، 2013، ص 45.
2– عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط1، وهران 1994، ص 24.

ما تشاءْ[1]

تحيل هذه الومضة إلى صورة بناها الشاعر، لتترك أثرها في ذهن المتلقي بعد انقشاعها، بحيث لا يمكن للقارئ تجاوز هذه الكثافة الدلاليّة، التي تصبغ الجمل الشعريّة، لاسيما أنّ أسلوب الاستفهام الذي بدأ به الشاعر، يُعدّ لوحده ومضة تثير انتباه المتلقي، ثم انقلب إلى حصر الوجود اللّغوي وشوّش فكر القارئ بالنداء الموجّه إلى الوقت الذي يتحكّم في شؤونه، طالبا منه أن يريحه بالموعظة مقابل ما يشاء! وهذا هو حال الومضة، بل صاحب الومضة، يملك لغة، لكنها قاصرة عاجزة عن التعبير على حاله. يستنجد بالوقت طالبا الموعظة، وإذا به من خلال خصائص الومضة وجد الحل بالتعبير عن مقتضى الحال، فاتحا المجال أمام المتلقي. فأصبحت الدهشة والتلميح لغة، تعوّض تلك اللّغة، التي نعتها بلفظة السبخة، التي لا يمكن لها أن تتطوّر ولا أن تعبّر عن روح العصر، مثلما لا يمكن للزرع أن ينبت في السبخة. إنّه ربط ومضته باللّغة وجعلها لصيقة بمصيرها، وهي العنصر الأساس في بناء التكثيف والإيحاء وتحقيق الإيجاز بقصد التعبير عن المضمر من الأحاسيس. إنّه اعتمد في نصه على المنطق المضاد لتكثيف الدلالة، ما ينمّ عن خبرته وتجربته الشعرية، التي يشع منها وهج الجمالية البلاغية والقدرة اللّغوية وشساعة خياله. فنمط الومضة كشكل حداثي هو أسلوب يلجأ إليه الشاعر المعاصر، يوظف فيه التكثيف ويحقّق الجماليّة الشعرية من خلال المفارقة الدلاليّة والتأثير في المتلقين ليكونوا عناصر فاعلين في الخطاب الإبداعي. هذا يؤكّد فكرة أنّه لا تخلو علاقة بين النص/المؤلف/المتلقي دون الخروج إلى عدّة قراءات لتعدّد القراء. إنه أمر جعل خصوصية التأويل تقف عند كونه: «إعادة بناء وتصور للمعنى وليس بوصفه بحثا عن معنى. ومن ثم فإنّ دور المؤوّل لا ينحصر في مطابقة مقاصد المؤلف وإنما يكمن في البحث عما يجعل من نص ما أدبيا».[2] وبالتالي يبدو للعيان دور القارئ "النموذجي" الذي يعمل على تحريك الدلالات والانفتاح على أقصى حالات التأويل الممكنة، بما يُسهم في إعادة إنتاج شفرات النص وأبعادها. ومن وظائفه

---

1 – أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص 07.

2– خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع 06، تيزي وزو، جانفي 2010، ص 11.

ملء فضاءات المسكوت عنه أو المصرّح به، كأنظمة دلاليّة.(1)

تمثّل الومضات الشعرية الجزائريّة نصوص تلاحقات معنوية متآلفة، تحمل دلالات وعلاقات بالبشر والأرض والذات وأحوالها وعواطفها تجاه الآخرين. ولا يصل القارئ إلى هذه الأبعاد، إلاّ بقراءة تأمليّة ومدركة، تخدش في أعماق الفجوة وجدليّة الوجود العام. تجتمع كلّها في كونها قصائد كثيفة الدلالة، تشي بالمعاناة والبحث عن الغائب وإيقاف الرحيل. كلّها أبعاد تسعى إلى اكتشاف كنه الإبداع في النص المغامر، في إطار شعريّ مغاير يتمرّد على سلطة المعيار. يشتغل وفق تحوّلات مدهشة «تجتهد في إثارة المكامن الشعرية الفعلية وتشغيلها بأعلى طاقة وكفاءة ممكنة، إذ يعتمد الشغل الشعري الفعلي على نحت الدوال من دون زيادات على النحو الذي تبدو فيه القصيدة الومضة وكأنّها قصيدة ممنحتة ببراعة بلا زوائد».(2) فلا يملّ القارئ من تلقي هذا النمط من النصوص التي تثير أفق انتظاره، بحيث تحدث لذّة التواصل معها وفرصة التأويل خارج قيود النمطية.

لم يتوقف توجه التجربة الشعرية الجزائرية من المغامرة تحت سلطة الحداثة، نزوعا نحو التجريب. فشعراء التشكيل في إطار آلية الكتابة الومضية، حاولوا خوض تجربة الكتابة في "**الهايكو الياباني**". فعُدّت تحوّلا عميقا في الكتابة لدى شعراء الجزائر، كباقي شعراء العالم الذين وفد إليهم هذا النوع بعد خروجه من العزلة، التي كان فيها قبل الثورة التكنولوجية والإعلاميّة. فاستُثمرت اللّغة في هذا النوع وحوّلها الشاعر من إطارها المطاطي إلى الاختزال المكثّف وربطها بالحياة المعيشة بكلّ أهوالها وتغيّراتها. جعلها مادة خامة للشعر، أسّس بها رؤية جديدة تتوافق والرؤى الراهنة، بكسر نمطية التفعيلة من حيث جانبها الشكلي والفني، واعتماد التشخيص في توظيف عناصر الطبيعة.

لا يجد المتتبّع للنصوص الشعريّة العربية المكتوبة بشكل "**الهايكو**"، إخلاصا للآليّات والقواعد التي يقوم عليها "الهايكو الياباني". ذلك لسبب عدم تمكّنها من اختراق الذائقة العربية بشكل واسع.

1- هذا مفهوم القارئ النموذجي لإيكو في كتابه "الأثر المفتوح" الذي استخلصه من فهم "إيزر". **ينظر**: مراد بوزكور، التأويل والتفكيك عند أمبرتو إيكو بين فعل القراءة وفعالية القارئ. مجلة الخطاب، ع23، مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، سبتمبر 2016، ص 44.

2- محمد صابر عبيد، الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014 ص61.

وعدم التوفيق في تمرّدها كلّيا، لكونها اصطدمت بالموروث اللّغوي الذي لا يلتقي أبدا بالثقافة اللّغوية اليابانيّة. إضافة إلى المادة الشعريّة، التي تحرّك النص الإبداعي. لكن ذلك لم يمنعهم من إشباع رغبة التجريب وهاجس المحاولة. إلاّ أنّ ثمة تساؤل يثير إشكالا، هل "الهايكو العربي" نتاج تابع ومكمّل للنثر العربي أم قصيدة التفعيلة؟

تجبر هذه المقاربة المتلقي على الاستقصاء حول مفهوم "الهايكو"، للتمكّن من الاقتراب بالنصوص الجزائريّة، التي تبنّت هذا الشكل. إنّه عبارة عن «مقطعة شعريّة قصيرة، تتكوّن من ثلاث أبيات أولها وآخرها من خمسة مقاطع، ووسطها من سبعة».[1] والمقطع هو: «تجميع الحروف والحركات مبنيّ على تقسيم مصوتات اللّغة إلى صوامت وصوائت». [2] فالمقطع يتمثّل في التقاء حرف مع حركة من الحركات، ومنها المقطع القصير والمقطع الطويل، فالأوّل عبارة عن حرف مع حركة قصيرة، بينما المقطع الطويل، فيتكوّن من حرف وحركة طويلة. وهناك مقطع متزايد الطول، يتكوّن من حرف وحركة وحرف ساكن. يرمز للمقطع القصير بـ " **القاف**"، والمقطع الطويل بـ" **الطاء**". تكون قصيدة "الهايكو اليابانية"، من حيث التقطيع، بالشكل الآتي:

/ /0 / /0 /0 0/ ← (خمسة مقاطع).

/ / 0 / 0/ / /0 /0 0/ ← (سبعة مقاطع).

/ /0 / /0 0/ 0/ ← (خمسة مقاطع).

أجاب عزالدين المناصرة عن الإشكال الذي أُثير حول مدى إخلاص الشاعر العربي عامة والجزائري خاصة للشروط، التي وُضعت لهذا الشكل الشعري عند أهله: «إنّ هذا لا يعني التزام مقلدي هذه الكتابة عندنا حرفيا بهذه الشروط، ولكنهم ربما اهتموا بغنائيّة الموضوع، أكثر من احتفالهم بمعماريّة الشكل. بسبب أنّ إيقاعيّة شعرنا ذاتيّة، لا إنشاديّة، قائمة على المقطعيّة»، [3] إضافة إلى أنّ مواضيع "الهايكو الياباني" مأخوذة من الطبيعة، التي تحاورها، أمّا ذات الشاعر، فغير ماثلة في القصيدة، ولغته عادية تماما.

1- عزالدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر ، نص عابر للأنواع، ص289.

2- مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، دت، ص 110.

3- عزالدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 289.

يحاول هذا البحث إسقاط هذا البناء التقطيعي، الذي قرّبناه من طريقة التقطيع العربي، لمعرفة مدى استجابة "الهايكو العربي" لشروط المستورد، وحتى تكون التجربة عادلة، ستقوم باستقصاء القصائد ذات الأسطر الثلاثة وذوات السطرين–لكونها واردة –، للوصول إلى نتيجة تبيّن إذا ما كان الهايكو العربي نسخة مطابقة للهايكو الياباني.

تكون البداية من المجموعة الشعرية للشاعرة لطيفة حرباوي، في ومضاتها الشعرية، التي رقّمتها من واحدة إلى مائة وواحدة وأربعين ومضة. متفاوتة الطول من حيث عدد أبياتها، من بيتين إلى عشرة أبيات. إنها مزجت بين القصيدة المكثّفة، التي تصل إلى عشرة أبيات، مثل التوقيعة، والهايكو الذي لا يتعدى الثلاثة أبيات. إنّه عند قراءة قصائد "الهايكو" في هذه المجموعة، يتجلى بناؤها بالشكل الآتي:

تصطك الأرصفة ← /0 /0 /0 /0 / /0← ط+ط+ط+ط+ق+ط =(6 مقاطع).

تترك جماجمها لهفوات الريح← /0 /// 0/ // 0/ /// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/←
ط+ق+ق+ق+ط+ق+ق+ط+ق+ق+ق+ط+ط+ط+ط = (15 مقطعا).

لتنتظر الشمس بفارغ الوهم...[1] ← / 0/ // 0/ 0/ // 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/←
ق+ط+ق+ق+ط+ط+ق+ق+ط+ق+ط+ط+ط = (13 مقطعا).

تكوّنت الأسطر بالشكل الآتي: (6،15،13) = 34≠ 17.

وفي قولها:

ما اختلفنا...← /0 / /0 /0 ← ط+ق+ط+ط = (4 مقاطع).

على نبض ← / /0 /0 /0← ق+ط+ط+ط = (4 مقاطع).

إلاّ لنخفق ... على وهم أنّنا أحياء [2] ← /0 /0 / /0 /// 0/ 0/ 0/ 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ 0/←
ط+ط+ ق+ط+ق+ق+ق+ط+ط+ط+ط+ق+ط+ط+ط+ط = (16 مقطعا).

فمجموع المقاطع(24). يخالف مجموع مقاطع الهايكو الياباني، الذي يتمثل في (17 مقطعا).

أمّا قولها في العيّنة ذات السطرين: جاء مجموع مقاطعها (29 مقطعا).

مازال الوقت رضيعا← /0 /0 /0 /0 / / /0 /0← ط+ط+ط+ط+ق+ق+ط+ط =(8 مقاطع)

1– لطيفة حرباوي، ص 8.

2– المرجع نفسه، ص 12.

تحلبه الأزمنة لتنمو مداراته في الزّوال(1) ← /0 // /0 /0 //// /0 /// /0 /0 // /0 / /0 /0 /0
← ط+ق+ق+ط+ط+ق+ق+ق+ط+ق+ق+ق+ط+ط+ق+ق+ط+ق+ط+ط =(21 مقطعا).

يوضح هذا التقطيع، أنّ الشاعرة قامت بتهديم شروط مقاطع الهايكو اليابانية وتصرّفت فيها أو بالأحرى تصرّفت لغتها الشعرية في توزيع المقاطع داخل الجملة الشعرية، لم تحترم الهيكل النصي المتمثل في ثلاثة أبيات (أسطر). ولم تحترم سلم (/5/7/5)، من حيث التقطيع. وجدت نفسها أمام سلم فرضه "هايكو عربي"، جاء كالآتي: (13/15/6، 16/4/4) في القصائد ذات الثلاثة أسطر. و(21/8) في القصيدة ذات السطرين. فمن سبعة عشر مقطعا، التي يفرضها "الهايكو الياباني" إلى (24،34و29) مقطعا.

أسفر هذا الاستقصاء لنظام المقاطع الذي وزع النص على قوانينه إلى تكوّن كلّ النصوص على عدد أكبر من عدد مقاطع الهايكو الياباني. واتضح أنّه كلّما كانت القصيدة مختزلة أكثر تحصلت على عدد أكبر من المقاطع على نحو ما هو واضح في العيّنة الأخيرة ذات السطرين، التي كان عدد مقاطعها أكثر، مقايسةً بما قبلها. إضافة إلى كونها تحاورت مع الطبيعة مثل الهايكو الياباني، لكن بشكل مفارق، بحيث تمّ تشخيصها وأنسنتها، كأنّها تصرخ من الأعماق، فيبدو بخار غليانها وإيحاء صورها. إنها فعلا تجربة خاصة غير مستعارة، تحمل رؤية، بعيدة من أن تكون صدى الأحاسيس أو معاناة الآخر. لذلك لا نرى الشاعرة تفتعل في تجربتها، بل ترقى «باللّحظة إلى فضائها اللّغوي الذي تطلبه حتى وإن جلبت في طريقها لحظات أخرى».(2) تبقى لصيقة بها وتعكس أعماقها ورؤاها.

يبدو في العيّنة الآتية، نوع آخر من الخرق في قصيدة "الهايكو"، للشاعرة راوية يحياوي في مجموعتها: "كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل" :

تتوجع اللّفظة منّي← // /0 / /0 /0 // /0 /0—←ق+ق+ط+ق+ط+ط+ق+ق+ط+ط = (10 م)
حينما ← /0 / /0—← ط+ق+ط = (3م)

1- لطيفة حرباوي، ص 64.

2- آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2014، ص 147.

لا تلقى أُذنا تتلقّفها(1) ← /0 /0 /0 / / /0 / / /0 / / /0 ← ط+ط+ط+ق+ق+ط+ق+ق+ط+ق+ق+ط = (12م).

وفي قولها:

لو كمّموا صوتي ← /0 /0 / /0 /0 /0 /0← ط+ط+ق+ط+ط+ط =(6م)

لدقّ نبضي← / /0 / /0 /0 ← ق+ط+ق+ط+ط =(5م).

سائلا عنّي(2)← /0 / /0 /0 /0← ط+ق+ط+ط+ط =(5م).

بدت هذه العيّنة بوجه مغاير، بحيث احترمت عدد أسطر "الهايكو الياباني" لكن لغتها الشعرية حالت دون احترامها لعدد مقاطع الأسطر، بحيث خالفت قاعدة(5،7،5)، فجاءت الأولى وفق نظام (12،3،10) والثانية (5،5،6)، فجاء عدد مقاطع السطر الأول ضعف ما اشترطه السطر الأول لقصيدة "الهايكو الياباني". وفي السطر الثاني، بدا الاختلاف بالنقص (3≠7). أمّا السطر الثالث فورد بالزيادة (12≠5). والعيّنة الثانية جاءت في مجملها بفارق مقطع واحد فقط، لكن بشكل مخالف في التوزيع (5،5،6)≠ (5،7،5). وأما المخالفة الثانية، فتتمثّل في عدم اتكائها على الطبيعة في هذه العيّنة وخروجها إلى الإيحاء في لغتها الشعرية.

ومن يقرأ ديوان عاشور فني، الذي بدأ تشكيله على نمط "الهايكو" من **العنوان** :

"هنالك

بين غيابين

يحدث أن نلتقي" (3)

يلاحظ عدم تمكّن الشاعر – مثله مثل أيّ شاعر عربي/جزائري– من تغييب تفعيلات البحور العربيّة فمن خلال تقطيعها يُصطدم بتداخل التفعيلات من مختلف البحور الصافية، كالرجز والرمل والوافر والهزج والمتدارك، إلى جانب مخالفة "الهايكو الياباني" اللّصيق بعناصر الطبيعة وخروجها إلى مواضيع ذات الصلة بالوجود الإنساني وعلاقاته الاجتماعيّة والسياسية وغيرها من العلاقات، بأسلوب

1- راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 93.

2- المرجع نفسه، ص 94.

3- عاشور فني، ديوان هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي ، منشورات القصبة، الجزائر،2007.

إيحائيّ، يخترق المألوف. فهذه النصوص، تبدو في واجهتها "هايكو" وفي عمقها شعرا يحمل هويّة عربية أصيلة ورؤية تكشف الآفاق الرؤيوية للشاعر العربي / الجزائري.

يقول في قصيدة، **بنـاء:**

حُجرة فحُجرة← /0 / /0 / /0 / /0 / /0← ط+ق+ط+ق+ط+ق+ط =(7م)

أزاح البنّـاء ← / /0 /0 /0 /0 /0← ق+ط+ط+ط+ط+ط = (6م)

ذلك الفراغ الهائل[1]← /0 / /0 / /0 /0 /0 / /0← ط+ق+ط+ق+ط+ط+ط+ق+ط = (9م)

وقوله، في **ارتطام:**

صحن مقلوب← /0 /0 /0 /0 /0← ط+ط+ط+ط+ط = (5م)

من أين انبثقت هذه الألوان[2]← /0 /0 /0 // /0 /0 / /0 /0 /0 /0 /0 ← ط+ط+ط+ق+ق+ط+ط+ق+ط+ط+ط+ط = (12م).

إنّ العيّنة ذات الأسطر الثلاثة احتوت اثنتي وعشرين مقطعا، والعيّنة ذات السطرين احتوت سبعة عشر مقطعا، مساوية في ذلك لعدد المقاطع للهايكو الياباني، موزّعة على الشكل التالي: (12،5) و(9،6،7). اخترقت توزيع الهايكو الياباني (5،7،5). لجأ فيها إلى الطبيعة وحقّق من خلال "الهايكو" هاجس التجريب الذي كان يطارده، حيث يقول: «ظلّت التجربة هاجسي واتجهت إلى تطوير لغة تستجيب لهذا الهاجس، بعيدا عمّا شاع من ألفاظ وتعابير استهلكتها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر معا».[3] إنّه غيّر وجهته نحو التشكيل البصري واتسعت رقعة الحركية واتسمت تجربته بالحينية. حقق لها الاقتصاد اللّغوي وتكثيف الصورة ووقعها.

أمّا قارئ المجموعة الشعرية " بسرعة أكثر من الموت" للشاعر "بوزيد حرز الله"، يصطدم بهذا النوع من الشعر، مثل نص "**القصيدة**":

حين توقـع بي ← /0 / /0 / / /0← ط+ق+ط+ق+ق+ط = (6م).

وتسلّمني للبياض ← / / /0 / /0 /0 / /0 /0 ← ق+ق+ط+ق+ق+ط+ط+ق+ط+ط=(10م).

1– عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص 16.

2 – المرجع نفسه، ص 29.

3– عاشور فني، مقدمة ديوان بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص 6.

ستعلن عن موتها [1]← / /0 / /0 /0 / /0 / /0 ← ق+ط+ق+ق+ط+ط+ق+ط = (8م).

أو قوله في "**مسافة**":

أنا هناك بالنسبة إليك ← / /0 / /0 / /0 /0 / / / / /0 /0 /0←

ق+ط+ق+ط+ق+ط+ط+ق+ق+ق+ط+ط = (12م).

وهنا بالنسبة إليّ ← / / /0 /0 /0 / / / /0 /0 ← ق+ق+ط+ط+ط+ق+ق+ق+ط+ط =(10م).

كلانا بعيـــــــــدْ [2] ← / /0 /0 / /00 ← ق+ط+ط+ق+ط = (5م).

يجد القصيدتين من حيث عدد الأسطر تتوافق مع الهايكو الياباني، أمّا من حيث عدد المقاطع نجدها مختلفة، لأنّها لم تحترم التوزيع السائر على نظام (5،7،5)، فسارت على نظام (6،10،8) و(12،10،5). اخترق العدد الإجمالي للمقاطع وانتقل من (17م) في الهايكو الياباني إلى (24م) و(27م) عند الشاعر. بدا في القصيدة الأولى الاقتصاد والتكثيف في الصورة، أين شخّص "القصيدة" بحيث كتب حيرته الوجوديّة " بحبر القلق"، حبيس في شراك القصيدة، أوقعته ورمت به وحيدا في شساعة البياض، لم تلهمه كلمات، فتنبّأ لها بالموت السريع. كما عبّر عن إحساس الوحدة وعذاب النّأي في "مسافة"، كأنّ بين أناه والآخر حاجزا يفصل بينها كالخطين المتوازيين اللّذين لا يلتقيان.

لا يودّ هذا البحث الاسترسال في تتبع الفوارق في عدد المقاطع، حتى لا ينقلب إلى دراسة الوزن والإيقاع، التي سيكون لها فصل منفصلا بذاته، إنّما أرادت فقط، الاستدلال بالنصوص، بأنّ الهايكو العربي له خصوصيته لارتباطه بما تتسم به اللغة من خصائص مغايرة ومخالفة، وإن كان البناء المقطعي يتلاءم معها على غرار مختلف اللغات، لكنّ البناء الشكلي للهايكو الياباني لا يفرض نفسه كليّة على البناء الشكلي للهايكو العربي. لأنه مَهما يحاول الشاعر العربي من تغيير في النمطيّة وهندسة نصّه الإبداعي، يبقى دائما متصلا بطبيعة اللغة العربية وخصوصيتها، التي تميّزها وتحقق لها التفرّد، بخاصة إذا كانت لغة شعريّة، فهي ترتقي إلى إدراك الأشياء بمنظار مختلف للواقع.

إنّ الهايكو العربي لحظة هاربة من لحظات شعريّة عربية، ليست تضمينا للشعر الياباني، وإنّما له هويّة عربيّة. لاسيما أنّ السعي إلى تأسيس مشروع كتابة شعريّة حداثيّة، أدخل الشاعر الجزائري

1- بوزيد حرز الله، بسرعة أكثر من الموت، ص 106.

2- المرجع نفسه، ص 97.

في مغامرة، اقتنع فيها بتخطي العادات وكسر قيود النمطية، في الوقت ذاته لم يرفض الماضي، إنّما استغلّه من أجل إبداع جديد وحداثي. وفي هذا الصدد يقول عبد الله حمادي: «الحداثة الإبداعيّة ليست معادية للتراث، فمن خصوصيّاتها تمثّل التراث وليس اجترار‌ه وتتمثّل على وجه الخصوص كلّ ما هو دائم الإضاءة فيه». [1] لأن ما يشغل المشروع الإبداعي الحداثي، هو إعادة بعث القصيدة من جديد في إطار حداثي، يخدم المنظومة الشعرية باعتبارها "رؤيا". لهذا ألحّ حمادي على أنّ الإبداع الحداثي: «تساؤل مستمر الوهج عن الواقع، لهذا الواقع، بل إنّ ما يميّز الحداثة هو حدّة الوعي بالتحوّل». [2] لقد كان من الضروري أن يلبس النص الجديد عباءة شكلية جديدة تتناسق مع وضعها الطبيعي الجديد. يحمل على عاتقه أثقال المعنى المنتوج والدلالات المشكّلة داخل عمليّة التفاعل بين العناصر المشكّلة للنص الحداثي، التي بدورها تتلاءم ومتغيّرات الحياة.

أثار الحديث عن الأشكال الشعرية إشكالا في تحديد المفهوم، حتى ذهب باحثون إلى الفصل بين **القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة،** بقصد رفع الضبابية عن كنهها وتوجيه المتلقي لرصد خصائصها. بخاصة أنّها ألوان مستحدثة في الشعر العربي المعاصر، **كالقصيدة القصيرة،** «التي تكثر فيها المفارقة اللّفظية، التي تتوسّل بالتناقض الظاهري للتعبير عن معنى لا تناقض فيه بطريقة تعدل بمسار القصيدة من الدلالة على معنى إلى الدلالة على معنى آخر مغاير... تعتمد التكثيف والإيجاز بدلا من التفصيل والإطناب». [3] فهذا الشكل الوجيز نمط من التأليف الأدبي الشعري يعتمد على صفة الحجم القصير والكثافة اللغوية وتركيز البنية، أساسها الإيجاز من حيث التركيب والتوسيع في أبعادها المعنوية. فليست القصيدة القصيرة الشكل الوحيد الذي يتحدّد بالقصر أو الإيجاز. هي من بين الأنماط الكثيرة، التي اصطلح على تسميتها بالشكل الوجيز أو البسيط.

أسئلة كثيرة فرضت نفسها حول محدّدات هذه الأشكال ومقاييسها وطبيعتها الإيجازية، إلاّ أنّها أجمعت على اشتراكها في الوظيفة والغاية من حيث ترسيخ الفكرة بتركيب وجيز قصير يسهل على المتلقي تذكّره أو تعلّمه. كما أنّ لكلّ شكل جماليّة في تحقيق الدهشة وترك الأثر في النفس وتحفيز

1- عبد الله حمادي، مقدمة ديوان البرزخ والسكين، جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص 10.

2- المرجع نفسه، ص 10.

3- إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص 177.

المتلقي على إجهاد ذهنه للغوص في أعماق الفكرة، لأنّ من صفاتها أنّها تستدعي الذهن للتأمّل والتمعّن فيما يحمله الإنسان من عبء في الحياة وتناقض في طبيعته كبشر، كما تكشف هذه الأشكال جوهر وجودها وتمثيلها لحقيقة أخلاقية أو فكرية. فمهما يكن موضوعها، فإنّ تراكيبها تسري وفق البيئة الداخلية والخارجية للشاعر بما تحمله من تحدّيات وإكراهات، الأمر الذي جعل هذا الشكل يغزو العقول ويحرّك الأقلام ويستفسر سرّ منافسته للعمود والحر من القول الشعري. أثبت "ألان مونتاندان" في كتابه، مفهوم الإيجاز ودور ترسيخ الفكرة في الذهن وأهميتها في هذا النوع، حيث: «إنّ الرغبة في تثبيت لحظة معيّنة لا تُنسى، يتطلّب البحث عن صيغة مكثّفة ومختصرة تعبّر- أحسن تعبير-عن الزمن المؤقت المنفلت».[1] ورأى أنّ للإيجاز مميزات وللاختصار قيمة في علاقته بالمتلقي. وأكّد أنّ الوصف الطويل، الذي تتجاوز أسطره عشر كلمات يصبح غير مدرك، ورأى أنّ الجماليّة تكمن في الاختصار. وأنّ ما يهزّ كيان القارئ ويفاجئه، هو قصده وراء هذا الإيجاز المتمثّل في إحداث الدهشة والبحث عن المضمر فيه.[2] فالشكل الوجيز، يحقّق دلالات وفيرة في كلمات قليلة. إنّ هذا النوع من الشعر يحتل حيّزا مهمّا في بنية القصيدة الجزائريّة، وهو أمر حرّك فضول هذه القراءة للأشكال الشعرية.

4- الشكل القصير والوجيز.

يمثل الشكل القصير القصيدة القصيرة، يتعلّق بما يكون أطول منه وأكثر تمدّدا وأضخم حجما. أمّا الوجيز، فلا يعتمد مقياس الكم، بل ما يهمّه هو سمات نمط كتابي خاص هدفه الاختصار الشكلي الذي تحدّده عوامل التكثيف والاقتصاد والاختزال: «فالشكل الوجيز إذن متعلّق ببلاغة وأسلوبيّة وإنشائيّة مخصوصة به».[3] فثمة نقاد آخرون ميّزوا بين القصيدة القصيرة جدا، وهي الومضة، وفرّقوا بينها وبين القصيدة القصيرة. بحيث أنّ القصيدة القصيرة جدا "الومضة" لا تتجاوز عدّة كلمات أو أسطر قليلة، تتميّز بوحدة الموضوع وكثافة عالية، تستوجب الاقتصاد في استعمال الروابط اللغوية والألفاظ الفضلة، التي لا تخدم الفكرة. أمّا القصيدة القصيرة، فليس هناك اتفاق على حجم معيّن لها.

1- Alain Montandon, Les Formes brèves, Hachette, 1992, p 8.

2- ينظر: ألان مونتاندان، ص 13.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 4.

يمكن أن تكون صفحة أو أكثر، تعتمد أكثر من الصور الشعرية، موزعة على امتداد النص. فكلّما اتجه العمل الشعري نحو القِصر والتكثيف الموظفيْن فنيّا، عدّ ضمن قصيدة الومضة. فالفرق بينهما كميّ وكيفيّ معا.

أمّا التوقيعة، فهي قصيدة قصيرة جدا، متمركزة حول ذاتها مستقلّة. كما يمكن اقتطاعها من بناء القصيدة الطويلة. وهي في شفافيّتها وسرعتها تشبه ومضة البرق، لكنها ليست مائعة الحدود كالومضة. تستخدم أحيانا أساليب السرد. وكلّ توقيعة هي قصيدة قصيرة جدا، لكن ليست كلّ قصيدة قصيرة توقيعة،[1] كما أنّ خاتمتها مفتوحة على تأويلات. وبهذا التعريف للتوقيعة لعز الدين المناصرة يتبيّن أنّ في نظره، ثمة تشكّل وتوالد للأنواع من رحم القصيدة القصيرة، في رؤيته إلى أنّ كلّ توقيعة قصيدة قصيرة جدا، وليس كلّ قصيدة قصيرة جدا توقيعة. ينجم عنه الترتيب الآتي في توالد هذه الأنواع:

القصيدة القصيرة (الأم)← التوقيعة← الومضة. فتبقى الومضة توقيعة، لكنها أشدّ كثافة واختزالا.

لم يتوقّف الباحثون عند هذا الحد، إنّما تعدّوا إلى تقسيم هذه الأشكال، حسب أنماطها من حيث خروجها عن الصورة النمطية للقصيدة العربية، وحُدّدت في ثلاثة أنواع، حاضرة في الخارطة الشعرية الجزائريّة، وهي: قصيدة الشكل الدائري المغلق، قصيدة الشكل المنفتح والشكل الحلزوني.

نحاول قبل الشروع في إبراز الشكل الوجيز في المدونة الشعرية الجزائرية، أن نجمع بين فهم عز الدين إسماعيل وأحمد الجوّة وعز الدين المناصرة وعلي الشرع ومَنْ سار على دربهم في إشكاليّة القصيدة القصيرة، لنتتبع أنواعه، لأنّه–حسب اعتقادنا–لو جُمعت أبرز القراءات النقدية لهؤلاء، سيخرج الدرس النقدي العربي المعاصر إلى فكّ العراقيل، التي لحقت بآرائهم بشكل فردي ويحصل على تنظير خاص بالقصيدة القصيرة وما تحمله من سمات شعريّة عربية.

يستند البحث إلى جملة من المعايير، توصّل إليها هؤلاء في إثارتهم لإشكاليّة قصار القصائد تتمثل في كون هذه الأشكال لا ترتبط بالحجم، إنّما لها صلة بالحالة الوجدانيّة للشاعر وحصرها في الدّفقات الشعوريّة داخل شكل معيّن يفرضه المحتوى ويميّزها من باقي أنواع القصائد المسجلة في

---

1 – ينظر: وداد جرجس سلوم، توقيعات عز الدين المناصرة، 2013/10/25، www.alarab.co.uk

المدوّنة الشعرية العربية بشكل عام. وعن سيرها التقني، ستتبنى مبدأ " التأزّم والانفراج" و"التحفيز والتفريغ"، كما ذهب إلى ذلك "علي الشرع، "[1] في علاقةٍ بوعي المتلقي، بحيث يقوم النص الإبداعي باستفزاز توقع القارئ، وتحفيزه من خلال تفاعله بوجدان الشاعر وفكره، إلى كشف المنغلق، بخاصة في قصيدة الشكل الحلزوني، التي تبدأ بداية مبهمة، مفعمة بالمجاز –دون الأخذ بطابع التجريد الذي ألحّ عليه عز الدين إسماعيل في مقدّمة النص–وتأخذ مجرى التوقيعة كما وصفها عز الدين المناصرة ذات نهاية مفتوحة إلى التأويل دون أن تفقد علاقتها بالدفقات السابقة. فتنقشع الضبابية بشكل تنازلي في القصيدة. هذا يؤكّد أهميّة استمرار خاصية التأزم والانفراج وتحقيقها مكانا بارزا في بناء القصيدة المعاصرة. [2] إضافة إلى وضع الدفقات الشعرية داخل إطار شكلي مفتوح، لا يفرضه القالب النمطي إنّما يتشكل وفق سرعة الدفقات وكنه المحتوى، بحيث يتعدّد البناء المعماري للقصيدة القصيرة المعاصرة بشكل ملفت يدهش البصر، كما تؤكّده المدوّنة في الساحة الأدبية العربية/الجزائرية المعاصرة. إلى جانب إبراز سمات التكثيف والاكتناز والاختزال في الإبداع الشعري، الذي يفرد هذا النوع من القصائد من سواها.

أ- قصيدة الشكل الدائري:

هي من بين قصار القصائد، التي تسعى إلى تحقيق وحدة الشعور. وشكل تبدو فيه القصيدة: «كأنّها دائرة مغلقة، تنتهي حيث تبدأ».[3] بحيث تترابط فيها أجزاؤها ترابطا عضويا، بل يحدث تناسل بينها بشكل يتمّ بناء التجربة الشعرية بحكم أنها روح التجربة الشعورية لدى الشاعر. فالشكل الدائري يمثل تلك الدورة الكاملة حول الشعور والفكرة. حيث يبدأ الشاعر غالبا: «بطرح الشعور والفكرة ثم يعود إلى عرض الأسباب التي أدت إلى خلقهما لينتهي إلى ما بدأ به».[4] إنها حركة شعوريّة تسير بشكل دائريّ في كشف أغوار نفس الشاعر، فتعود في رحلتها إلى حيث بدأت. يرى أحمد الجوّة أنّها

1- ينظر: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 58.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 59.

3- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 252.

4- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء الأول، منشورات عيون، ط1، الدار البيضاء 1987، ص 180.

تضفي على النثر تنظيما إيقاعيّا ودائريّا صارما: «تُظهر هاجسا شكليّا قويّا وموقفا واعيا وإراديا أقوى. وفي الوقت نفسه جمالية أساسها النظام والقياس وبالتالي الوعي بالنظام والتجانس الكونيّين».[1] وقد يحمل الشكل الدائري العام: «حركات جزئية تتضمن بدورها أشكالا بنائيّة جزئية ليس من الضروري أن تكون دائرية، إلاّ أنها تسهم في النهاية في رسم البناء المعماري الدائري رغم خصوصياتها ورغم تميز كل منها شكليا عن الآخر». [2] هذا دليل على أنّ الشكل الدائري، عملية تصوّريّة للهيكل وليست كامنة داخل أجزاء البناء المعماري ولا يمكن أن تتم بإخلاص تام.

لا تخلو مدوّنة الشعر الجزائري المعاصر من الشكل الدائري، الذي يحوي ذلك السيل الهائل من الأحاسيس المتضاربة، كالشعور بالفراغ والضياع، حيث يحاول المؤلف نسج خيوط قصائده بشكل ينتهي إلى البحث عن الخلاص والخروج من المأزق وتخفيض الضغط الذي لا ينفك يترصّده ويطارده. مثل قصيدة: "**الريح**" للشاعر "أزراج عمر":

ليس لنا جدران لنقفل هذا الظلام
ليس لنا نوافذ نطلّ منها على الذات
ليس لنا من وقت لترويض الظلال
ماذا لو هبّت الريح على هذا الفراغ
آه ما أشبه المعرفة بالخطر
وما أقصى قطرات الخوف وهي تتدلى من كتب الأجداد!
رصاص الصمت يذكي الحنين إلى الغناء
والنساء يكلّمن نجمة تهوي
ماذا لو يهبّ الفراغ على الرّيح؟ [3]

يبدو انغلاق القصيدة على نفسها من تكرار مقطعها الأوّل، ثمّ تكرار الوحدة الشعوريّة الثانية " ماذا لو هبت/ يهب..."، فهي لا تتحوّل من وحدة شعوريّة إلى أخرى إلاّ بالعودة إلى البداية، وبالتالي تبدو جليّا سمة الجزئيّة في المشاعر، تتكامل فيما بينها وتحقق التجانس الذي يحقق دلالة معيّنة في

1- أحمد الجوّة، من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسية، ص 53.
2- عبد الله راجع، ص 180.
3- أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 41.

الشعور. فالشاعر فتح استفهاما وأغلق به الدورة الشعوريّة، التي تبدو مجازية كالأولى، لكن لا يحتاج المتلقي إلى تأويل ليفهم أنّ دوام الحال من المحال. طال الزمن أم قصر فالتغيير لا محال واقع ولا مفرّ منه!

في قول الشاعر، "بوزيد حرز الله"، في قصيدة "**وأنا لست بخير أيضا**":

عادل قال لا للتحزّب

لا للخيانة

لا للمهانة

لا للتسيّب

لا للتريّب

لا لابتزاز الجزائر

عادل قد آل للصمت .. لا تزعجوه. [1]

جسّد فكرته الذّهنيّة في هذه الدفقة الشعورية، التي يبدو عمق تفجيرها غامضا، لكنه عبّر عن موقف وصفَه بالعادل والحازم، ينمّ عن شجاعة مكثّفة، شحنتها قوّة الانفعال. وبعد الانتكاسة وصدّ الأبواب رضخ الصراخُ، فصار صمتا متعَبا، علاجه سبات وعدم الإزعاج. تمكّن الشاعر في توليده للكلام من تفعيل تتابع الدفقات واسترسال النبضات، فبنى مشهدا شعريا سريعا، يتفاعل معه المتلقي ويشعر بالدورة الملتفة على نفسها وانغلاقها عند الركون إلى السكون، داخل معمارية محكمة. التحم فيها قطبا الدائرة، التي انغلقت على ذاتها وانتهت بضبابيّة في موقفها الشعوري، لأنه لم يعلن عن سبب ركونه إلى الصمت!

ب- قصيدة الشكل المفتوح:

تتفق مع الشكل الدائري وتختلف من حيث النهاية، لأن الشاعر لا يتمّ دورته الشعورية، ويصل في قصيدته إلى نهاية مفتوحة، تعني بالمفهوم الشعري، لا نهائية التجربة. يعدّ هذا النمط من قصار القصائد: نمطا مأثورا لدى كثير من الشعراء المعاصرين لإطاره المفتوح. [2] يسهم في إثارة المتلقي.

1- بوزيد حرز الله، بسرعة أكثر من الموت، ص 81.

2- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 259.

والشاعر فيه: «يتحرّك في اتجاه شعوري ممتد في خط مستقيم».[1] وفي ضوء هذا التعريف للشكل المفتوح، يظهر جليا حضوره في المدوّنة الشعرية الجزائريّة، التي يمكن معاينته من خلالها، على سبيل التمثيل لا الحصر، لاسيما أنه نوع شائع في المنظومة الشعرية المعاصرة، إذ إنّه يطلق العنان لإحساس الشاعر الذي لا يمكن أن يضع نهاية لتجربته، وإلاّ يعلن فناءه أو إيقاف الوجود. فقارئ ديوان "**المدارات**" ليوسف شقرة في قصيدة "**الانفجار**":

من بلاد لبلاد
تعرف الخيل نشيدا للوداد
وحنيني فوق رأسي،
يشدو لحن الاغتراب
أنا من ريح جنوني أتيت
أنا من ماء رميمي
ضاع في زخم العباد
ضاع في عمق البلاد[2]

يُلاحِظ انتماءها إلى بنية الشكل مفتوح النهاية، وتتابع اتجاه شعوره وحالته النفسية، التي يتقاسمها المتلقي. ويمتدّ فضول هذا الأخير إلى استكشاف نهاية لهذه الأسطر ونزع الغشاوة عنها، حيث أين وقف الرحال؟ ويبقى السؤال مفتوحا ومجاله لا نهائيّا.

أمّا قارئ "**ذروة المسافة**" للشاعر عبد الله العشي في ديوانه "**صحوة الغيم**":

انتهى الآن ترحالنا؛
سوف نمضي إلى شُعلةٍ
خبّأتها قناديلنا
نتفيّأ قدْرا قليلا من الضوء
أبْقتْه أيّامُنا...
ونحدّق في الماء:
كيف تفجّر من صخرنا

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 260.
2- يوسف شقرة، المدارات، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص 34،35.

وتحملق في الصمت أسماؤنا

إلى أن يصل في المقطع الثالث والأخير:

انتهى الآن ترحالنا

وغدا...

سوف تبدأ...

تبدأ في الفجر أسفارنا(1)

جاءت هذه القصيدة في ثلاثة مقاطع متفاوتة الأسطر، بحيث احتوى الأوّل ثمانيّة أسطر والثاني ثلاثة أسطر والثالث أربعة أسطر، سارت كلّها وفق خيط شعوريّ موحّد، شكّلت دفقة دائرية، إلاّ أنها في آخر المقطع الثالث انتقل من الزمن الحاضر "الآن" إلى الزمن الآتي "غدا"، فتحرّك في اتجاه شعوريّ ممتد في خط مستقيم لا يمكنه تشكيل الدورة، بما أنه استمر في الزمن نحو المجهول حيث تبدأ الأسفار في الفجر ولا أحد يعلم ما تخبّئه اللّحظات الآتية، بحيث تتدفّق التجربة الشعوريّة وتسري بلا نهاية. تؤدي إلى حيث يقلق وعي المتلقي ويُشوَّش، لأنه يركض وراء امتداد شعوري لا نهاية له. هذا في الجانب الشعوري الوجداني أمّا من الجانب المعماري الشكلي، رسم الشاعر ملامح الدوران في المقاطع بتكرار اللاّزمة أو الجملة الشعريّة "**انتهى الآن ترحالنا**"، ثمّ امتدّ الرسم في آخر المقطع الثالث بإحداث حركية مستقيمة مباشرة غير قابلة للطيّ، نحو المجهول بتوظيف إثارة بصريّة عبر النّقاط(...)، الأمر الذي يجعل المتلقي يبحث عن نهاية للدفقات الشعوريّة، لكنه يصطدم باستمراريّة تمنع حدوث التوقف والانقطاع. تشي بطابع الامتداد اللاّنهائي. هذا في الظاهر، لكن بإمكان تخيل هندسة هذه القصيدة بشكل يأتي آخِر المقطع على صلة بالمقطع الأول، بمعنى أثناء رسم الدائرة ترد نقطة النهاية قريبة من نقطة البداية. فكأنّ: «الطريق من نقطة بدء النص إلى نهايته طريق مقطوع يستلزم انعراجا بالحركة، ويتطلب من الشاعر لكي يصل إلى النهاية التي وصل إليها أن يجعل الحالة التي يريد التعبير عنها أوضح حتى يكون الانطلاق إلى النهاية مبررا ومقبولا».(2) لأنّ الخبر الذي بدأ به الشاعر غير كفيل بجعله يصل إلى النتيجة أو الخروج بقرار معيّن، لكن تدفق الأفكار

1- عبد الله العشي، صحوة الغيم، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014، ص 53،54.

2- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ص 184.

والمشاعر وإبراز الرؤية وفك الضبابية في الحركات الموالية من خلال توظيف زمن المستقبل "سوف نمضي، غدا، سوف تبدأ..."، للانتقال من حالة إلى أخرى مغايرة، حرّكت أفق انتظار المتلقي وأثرت في ذهنه وحملته إلى تقاسم المشاعر والفكرة مع الشاعر في نهاية المطاف بعد الدورة القريبة من الكاملة، التي أفضت إلى انسجام بناء النص، لأنها دورة شعورية وفكرية متناسقة الأجزاء، حوّلت المجريات من حالة نهاية إلى حالة بداية جديدة أفضل.

يبدو أنّ لجوء الشاعر الجزائري إلى الشكل الدائري مقصود ليؤثر في المتلقي ويجعله يتفاعل مع النص عبر مراحله وحركاته كلّها بشكل تدريجيّ من بدايتها إلى آخرها. ويشاركه رؤيته ويتقاسم معه أحاسيسه. إنّه إجراء شكلي يعتمده الشاعر حتى يقلق به المتلقي ويثير دهشته ويترك أثرا في ذهنه.

جـ - الشكل الحلزوني:

يتضمن موقفا شعوريّا واحدا في التجربة الشعرية. ينطلق الشاعر ليشكّل دورة كاملة لا تنغلق على نفسها، إنما تنتقل إلى دورات أخرى غير مغلقة. وعدّت بنية القصيدة بهذا الشكل سلكا حلزونيا قد يبدو عبارة عن مجموعة حلقات مستقلة، لكنها في الحقيقة مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأوّل.[1] إنّه شكل تنسجم وتتجانس فيه الأحاسيس. تعود هذه التسمية إلى الطبيعة المعماريّة لهذا النوع، «فكلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له».[2] يحمل هذا النوع في طياته صفة الضبابية والغموض، لا تزول عن كيان المضمون إلاّ في الدّفقات الشعرية، التي تليها، لأنها على صلة بالدائرة الأولى التي يُقصد بها الحركات أو المقطع الذي يتشكّل داخل القصيدة، يحمل فكرة معيّنة تُعدّ الخيط الرابط بين المقاطع كلّها. ما يجعل القارئ يتراجع عن فكرة استقلاليّة المقاطع داخل القصيدة من حيث البنية الشعوريّة، عند فراغه من قراءتها. فيخلص إلى أنّ القصيدة الحلزونيّة مترابطة الشعور والموقف. فلكلّ بداية نهاية، ولو أنّ أحيانا تبدو الأشياء لا نهاية لها، بخاصة إذا عني الأمر الإبداع الفني الأدبي. ما يجعل أيّ منشغل بالأدب يسلّم بفرضيّة تَمثُّل التجربة الشعرية في بنية منتهية ولو

1- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 261.

2- المرجع نفسه ، ص 261.

أن قانون الحياة، مجال مفتوح لا ينغلق أبدا، بحكم استمراريّة الوتيرة فيها. بخلاف التجربة الفنية التي تحاول حصر وإيقاف الحياة في إطار مغلق. تتخطى الجدليّة القائمة بين الفن والحياة. (1) فهذه العمليّة تثير لذّة التمتّع بالعمل الفني، أو بالأحرى فعل إيقاف الحياة للحظة وحصرها كتجربة شعورية في إطار مغلق، هو بعينه تحقيق الفنية وغاية الفنية.

يتمثّل هذا النوع من المعمار في إحدى قصائد الشاعر محمد فؤاد ومان، في ديوانه "**رائحة النهاوند**" بعنوان "**تشابه**". تبدأ القصيدة برؤية غامضة، بعلاقة تشبيهية مخالفة:

أشبهها في البكاء..
وتشبهني في الدموع

إنّه موقف شعوريّ انتاب الشاعر وجعله يَحدُث في علاقة تشبيهية مستحيلة، تستفزّ توقع القارئ وتحفّزه على كشف المنغلق. لأن الدموع علامة البكاء! وقد يُبكي الشاعر ما لا يُبكي الآخر. يبقى فعل البكاء حاصلا بالدموع، وهي لحظة متصلة بالشعور، فلا بكاء بلا دموع. إنها منطق فيزيولوجي طبيعيّ يترجم الواقع النفسي للإنسان. وفي المقطع الثاني يحاول الشاعر في دورة غير مغلقة على ذاتها تبديد الغموض وتوضيح الموقف الشعوري الذي بدا ملبّدا في الأوّل:

أشبهها في الرّحيل ..
وتشبهني في الرجوع
أشبهها في بداية كلّ صلاة

لكنه في هذه الدفقة الشعورية بقي الأمر في ضبابية، لأنه أوحى إلى الموقف بضمير مبهم غير معلوم، إن كان يعني المرأة أم الأمّة أم السماء أم الحياة، أم... وجعل الأمر في حالة تأزم قصوى. لقد حيّر المتلقي واستدعى أفق انتظاره وخلق فجوة، تستدعي الالتفات إلى أعماق التجربة. إنّه يقصد تلك العلاقة القائمة بين اثنين أثناء البين، نراه **كالقباني** الذي تنتعش جمله الشعرية بعنصر "المرأة" ولو كان هاجسه عن الوطن. استدعى رمزه الخالد ليقيم رؤية حول الموقف ويدرج "الأنا" و"هي" في المستوى ذاته. ثمّ يستدرك الموقف في المقطع الأخير الذي جاء في سطر واحد، ويعلن الاختلاف

1 – ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 267.

بكسر ذلك التشابه الذي سار عليه طوال المقطعين:

ولكن ... لا نتشابه عند الركوع(1)

دارت القصيدة بثلاث دورات، حيث بدأت بشعور تملأه الضبابية، ثم حاول ربط المشبه به في علاقة وجه الشبه ووقعه في الذات، ثم أنهى القصيدة بغموض آخر يشبه ما بدأ به ليُدخل المتلقي في رحاب البحث عن سبيل يزيل من خلاله الغشاوة ويحقق الانفراج. هكذا تبدو بنية القصيدة، تسير بشكل حلزوني، لا تنغلق على نفسها، لكنها متلاحمة الأجزاء. تفتح شهية القارئ لتتبع الدفقات الشعورية داخل التجربة الشعرية.

أما قارئ قصيدة "**مرآة**" في ديوان "**قال سليمان**" للشاعر سليمان جوادي، يجده قسّم نصّه إلى صلتها بالمقطع الأوّل وربط خيوطها الشعورية بعقد حوار منولوجي من خلال مواجهة ذاته ثلاث دفقات، حيث اتسمت بالغموض في بدايتها، وبدأ انقشاع الضبابية في الدفقات التي تلت بالعودة في المرآة:

لمّا أراك صاحبي أراني
من داخلي أراني
بكلّ ما أحمل من معاني
بطيبتي، بقسوتي أراني
بحزني الموروث من أزمان
بفرحتي الملغاة من أزمان
لما أراك صاحبي أراني
بحبي الكبير للإنسان
بحبي الكبير للأرض التي ترفض من يعشقها
وتفتح الأحضان للأعادي
لما أراك صاحبي أراني
من داخلي أراني

1- محمد فؤاد ومان، رائحة النهاوند، ص 16.

بكلّ ما يحمل هذا القلب من أحقاد
بصمتي الرابض كالبركان
بصمتي الرافض للحياد
برفض المرفوض وانقيادي
بثورة مكبوتة ستفصل الأمور في بلادي[1]

تقوم القصيدة على بنية محكمة فوق متن شكليّ حلزوني، تدور فيه حلقاته الشعورية لتكشف عن موقفه واشتغاله على المفارقة لدعوة القارئ إلى ملامسة تلك الصراعات القائمة، التي يريد لها الزوال ويضيء عليه من أعماق نفسه لينادي معه إلى التغيير بكسر الصمت في دورة غير مغلقة على ذاتها. " بثورة مكبوتة ستفصل الأمور في بلادي". إنّه توقّع مجهول المصير، يربك أفق انتظار المتلقي بعد فكّ قيود الكبت، فهو موقف شعوري أخذ منطلقه إلى آفاق رؤية مختلفة غامضة. حيث سار المقطع في اتجاه إلى نهاية الموقف الذي هو مجال لا يعرف الأفول. ويأتي شكله البصري كسلك منطوي على نفسه، آخره يبدو مستقلا عن جسده لأنه قابل للتمدّد لا يمكنه الانغلاق أبدا! يحيل على عدّة تأويلات، لكنه يبقى ملتحما بالدفقات السابقة.

يجد متتبع قصار القصائد أنّها تجمع بين ما اصطلح عليه بشعر التفعيلة، من حيث شكلها وفكرتها وبين الأنماط الشعرية المعاصرة، قصيرة الحجم، وجيزة، متنوّعة الصياغة والتشكيل. إلاّ أنّ هذا لا يكفي لوصف القصيدة المعاصرة المعتمدة على التكثيف في المعنى والاختزال في اللّفظة. فتحديد مفهوم هذا النوع من الأشكال لم يرس على شط واحد. معظمها متكوّنة من مجموعة سطور شعرية متفاوتة الطول، منها ما لا يقلّ عن الستة ولا يتجاوز العشرة، ومنها ما شغل حيّز الصفحة كاملة أو أكثر. نجدها متجسّدة عند شعراء الجزائر المعاصرين، الذين خاضوا معركة التغيير في الأشكال الشعرية، بدليل أنها شغلت حيّزا كبيرا في دواوينهم. بحيث رسموا بنية النص بالشكل القصير ووظفوا تفعيلات البحور، التي تلاءمت مع تجربتهم الشعورية ونوّعوا استعمالها بين اتخاذ تفعيلة واحدة أو الاستعانة بتفعيلتين من البحور المركبة، خارجين عن قاعدة بناء الشعر الحر المعتمد على

1- سليمان جوادي، قال سليمان، ص 41،42.

البحور الصافية. إضافة إلى إبراز العناصر، التي يُبنى بها فضاء القصيدة من إيحائيّة ورمز. لعب توزيع هذه القصائد دورا في وصف المكنون من المشاعر وكشف حركية التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر.

هذا فيما يخص مكوّنات القصيدة القصيرة، المختلفة عن القصيدة الطويلة، التي تتميّز بسمات تفردها هي الأخرى وتبرزها في الساحة الأدبية المعاصرة، كعمل شعريّ يحمل صفة التعقيد ونزعة ذات طبيعة درامية.

5- القصيدة الطويلة:

أ- التشكيل والمفهوم:

أصبح مفهوم القصيدة المعاصرة مفهوما مغايرا عمّا كان عليه، فانتقل من المفهوم البسيط المرتبط بالهواية وقتل الفراغ إلى المفهوم المعقّد الذي يحمل أبعادا ذات صلة بالوجود الإنساني بكلّ ما يحمله هذا الوجود من مفارقات وضغوطات والتزامات في هذا العصر. فمسألة الطول في القصيدة المعاصرة لا تقتصر على المسافة بينه وبين القصر، لأنه مظهر خارجي لا يكفي لإبراز حقيقة هذا النوع من الشعر. فتحوّل النقاد والشعراء إلى البحث عن مؤشرات أخرى تتسم بها القصيدة الطويلة وعلى صلة وطيدة ببنائها الفني، الذي استبدل ما تتسم به القصيدة الكلاسيكية من غنائيّة بالتوجه الدرامي ذات العلاقة المتفتحة مع الأجناس الأدبية الأخرى بتوظيفها الآليات الحداثية، التي تفضي إلى الرؤية والتجريب. وعنها قال الباحث خليل الموسى، هي: «عمل شعري ضخم مركب معقد، ذو معمارية درامية، وبناء عضوي، يقوم على أساس الصراع بين عناصر فكرية متجاذبة في حوار داخلي وتداخل أفقي شاقولي وظيفي، وقد تستخدم أسلوب القص والحوار المسرحي للتعبير عن الحياة. والشاعر فيها وريث الحضارات الإنسانية بلا استثناء، فصوته يتداخل ضمن سيمفونية من الأصوات المختلفة، إلى أن تصير القصيدة قطعة من الحياة في تطورها النفسي والفكري والاجتماعي. ثم هي تجربة تعبّر عن رؤيا. باختصار: القصيدة الطويلة هي التي تعرف كيف توائم بين غنائيتها وعمقها».(1) فأمر

1- خليل الموسى، مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع 114، دمشق، 1980 ص 81.

الطول والقصر، ينحصر في كثافة المواقف الشعورية وتعدّدها واتجاهاتها.

إنّ ما يميّز القصيدة الطويلة، هو الظاهرة الدرامية والتعقيد. وعليه يرى عز الدين إسماعيل أنّ مفهوم القصيدة تغيّر وانتقل من بساطته إلى آفاق واسعة حين: «صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا معقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو –لنقُل في إيجاز– إنها صارت بنية درامية»، [1] كصورة جاءت خلفا للملاحم الشعرية القديمة، «فكما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه. فأصبحت القصيدة الطويلة بديلا من الملحمة». [2] واضح أنه ربط تطور هذا الشكل من القصائد بعلاقتها الغربية المستندة إلى الملاحم وأسقط هذا القياس على الشعر العربي. لاسيما عند تعليقه على أنّ القصيدة الطويلة كانت تعمل في خفاء لتُدخل نوعا شعريا جديدا في الشعر العربي. إلاّ أنّ هذا الأخير كان يُشتغل فيه جهارا في كلّ خطواته، وفكرة انتقاله من التعبير عن المشاعر إلى الرؤية والتجربة أتت من احتكاك الشعراء بإنتاجات الغرب.

يفرّق إبراهيم الحاوي بين القصيدة الطويلة والقصيرة، حيث يقول: «إنّ القصيدة القصيرة ذات مستوى شعوري واحد، وموقف عاطفي يسير باتجاه محدّد وملموس، أما القصيدة الطويلة: فهي التي اجتمعت فيها عدّة مواقف شعورية وخبرات فردية أو إنسانية متنوعة»،[3] حتى أصبحت نشاطا روحيا وإبداعا فنيا يعكس الواقع. إنّها: «حشد كبير من تلك الأشياء "الجاهزة" التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما. فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية ... القصة التاريخية أو المشهد الدرامي... وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية أو من ماضيه ليحتل صورة جديدة ويستقر في حاضر جديد وكأنه خلق خلقا آخر والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر».[4] جمع عز الدين إسماعيل العناصر التي تجعل من القصيدة الطويلة تحمل في طياتها شعرا مكثفا وفكرة إنسانية يلج بها النص الشعري إلى ربوع الوجود الإنساني في كلّ جوانبه وتجاربه شاملة. وطولها مرتبط بما تحمله من

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 252.
2- المرجع نفسه، ص 248.
3- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص 209.
4- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 249.

مواقف وتنوع في التدفق الشعوري وليس في عدد الأبيات. لذا سميت بالأشكال المركبة، لأنها تحمل عناصر فكرية كثيرة مختلفة تتكامل فيما بينها لتشكل نصا شعريا حديثا معاصرا، يهدف إلى تحقيق فكرة كبيرة موحّدة تحمل في طياتها أفكارا جزئية مختلفة.

إنّ هذه العناصر الفكرية: «تنتشر في أجزاء القصيدة المختلفة محدثة بينها تجاوبا يبدو مرّة في شكل تنافر وتعارض ومرّة في شكل تقارب وتساند...».[1] تحيل هذه المفاهيم إلى أنّ آراء النقاد أجمعت على أنّ تشكيل القصيدة الطويلة يستمد مقوماته من المواقف الدرامية، التي يكون راويها هو القصيدة ذاتها. كلّهم أسندوا البناء الدرامي إلى القصيدة الطويلة وأبعدوا الغنائية عنه، لأنها تُعدّ من مقومات القصيدة القصيرة، وأنّ الطول الذي يعني عدد الأبيات لا علاقة له بالقصيدة الطويلة، لأنّ هذه الصفة أسندت لها لعلاقتها بالدراما. لكن هذا يثير تساؤلا هاما: هل تقصى أيّ قصيدة لا تحمل السمات الدرامية من الحداثة الشعرية في التشكيل الفني الجديد؟! إذا كان الأمر كذلك، فهذا يناقض ما ذهب إليه الدرس النقدي الحديث في مفهوم القصيدة القصيرة في أنّ: «إحدى ضربات الشعر الحديث القصيدة القصيرة المركّزة الغنيّة بالإيماء والرّمز والتدفق».[2] وأنّ أهم ما يفرّق بينها وبين القصيدة الطويلة يكمن في الجوهر والمضمون، لا على أساس الطول وشكلها الخارجي. ولو أنّ مِن النّقاد مَن رأى أنّ خاصية الذاتية والغنائية طاغية على النوع القصير إلى جانب الكثافة اللغوية والتركيز، فلا يمكن إقصاء الجانب الذاتي نهائيا وإطلاقا من القصيدة، لأنه على صلة بالوجدان الذي يسير على وتيرة التصاعد العاطفي والتأزم النفسي، الذي يتأسس عليه الخطاب الشعري. فمهما يكن العصر الذي قيلت فيه القصيدة، فهي على صلة بالمشاعر ولو غلب الجانب الرؤيوي والتجربة الإنسانية فيها. فلا يمكن الفصل بين الفكري والعاطفي في معظم القصائد طويلة كانت أم قصيرة.

يبدو الإشكال باقيا متعدّدا في الدرس النقدي العربي، ما دامت الضبابية راسخة على المفاهيم وعلى المصطلحات وإسقاط الدخيل عليها. ولا دواء لهذا الداء سوى توحيد المصطلح وفكّ الغموض عن المفهوم والاقتراب من الواقع العربي الذي هو البيئة الخصبة للشعر العربي. فلو تمعّن

1 – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 269.

2– شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص 96.

متتبع التشكيل الشعري في مشاكله، يجد أنّ مصدرها نابع من مشكلة التسمية، التي لم يتفق عليها النقاد ولا حتى أصحاب النصوص الشعرية. يكفي أن يعلم أنّ القصيدة القصيرة تعدّدت أسماؤها كما أشار إلى ذلك النقاد، الذين يشتغلون على هذا الجنس الإبداعي.

ب- أنماط القصيدة الطويلة:

لا يوجد قالب واحد خاص بالقصيدة الطويلة. يمكن أن تكون بعض القصائد طويلة ولا تسير على نسق واحد يتصرّف في تشكيلها. إنّ أهم ما يميّزها هو شكلها الخارجي (الطول) وبنيتها الداخلية. أثيرت مسألة الشكل في القصيدة الطويلة، ولم يتفق جميع من تطرّق إلى هذا الموضوع حول خاصية "الطول" في هوية هذا النوع، حيث يجدون أنّ هناك من القصائد الطويلة شكلا، قصيرة من حيث المضمون، كما ذهب إلى ذلك عز الدين إسماعيل، بحيث: «ينبغي أن يكون واضحا هنا أنّ القصر ليس معناه قلّة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدّة مقاطع-كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حدّ ترقيم مقاطع القصيدة-ومع ذلك تظل القصيدة غنائية، ومن ثم قصيرة، مادامت تصوّر موقفا عاطفيا في اتجاه واحد».[1] لكن هذا لا ينفي إلحاح طرف آخر من النقاد على أنّ الطول يُعدّ الأساس لوجود القصيدة الطويلة، خدمة لمضمونها وطبيعتها، وأنّ شكل القصيدة هو القصيدة كلّها.[2] بمعنى الطول مرتبط بالقصيدة. أمّا المشكّكون في مدى نَفَس الشاعر في إيصال حالته الشعورية على مدى زمني طويل بحجم طول القصيدة، بذلك التكثيف والكشف عن خبايا هذه النفس، يرون أنّ سرّ الطول في القصيدة هو كونها مجموعة من قصار القصائد المتكتّلة. هذا التفكير فيه اتهام للقصيدة الطويلة بالتناقض لا يتفاعل المتلقي معها وتشوّش القراءة، لأنها فقيرة من حيث القدرة الإبداعية، لهذا ما هي إلاّ سلسلة من القصائد القصيرة.[3] حامل هذا الحكم يرى أنّ القصيدة الطويلة، حتى يُشعَر بجماليتها وفنيتها لابدّ أن يقرأها المتلقي دفعة واحدة وليس دفعات، حتى يكون هناك تواصل.

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 251.

2- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص111.

3- ينظر: إدغار ألان بو، ترجمة، كميل قيصر, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت، 1978، ص 140.

يبدو هذا الرّأي صارما قريبا من الخطأ، لأنّه مثلما تتفاوت مدّة إبداع القصيدة كحالة شعورية عند الشاعر من حيث طولها وقصرها، كذلك بإمكان المتلقي أن يقرأها مقطعا مقطعا ويأخذ وقته في ذلك دون انقطاع الخيط الشعوري لديه والتفاعلي بالجمالية، التي يفرزها هذا النوع من القصائد. لاسيما أنّه عُدّت القصيدة المشكّلة بمقاطع عدّة ومرقمة أو معنونة، قصائد طويلة تتمتع بالانسجام والاتساق في الرؤيا والفكرة يتمّ تناسقها في شكلها الخارجي وتشكيلها الداخلي. تُرفع بعد ذلك إلى مرتبة الشعرية والإبداع المميّز. وحتى لا يكون التباس بين التشكيلين، اتجهت هذه القراءة نحو الاستناد إلى ما ذهب إليه إبراهيم الحاوي في هذا الصدد، إنّ: «التشكيل الخارجي يعني بناء القصيدة بناء متلاحم الأجزاء، متدامج المقاطع، بحيث لا يند جزء من أجزاء النص عن البناء الكلّي. أمّا التشكيل الداخلي، فعناصره متنوّعة عديدة، أبرزها عنصر الصورة والموسيقى، ومن خلال هذين العنصرين يتمّ التعامل الفني الجيّد مع سائر العناصر المكوّنة للتشكيل الداخلي». [1] فنظام المقاطع لصيق بالقصيدة الطويلة إلى جانب الترقيم والعنونة لكلّ مقطع، إلاّ أنّ هذه الظاهرة أثارت حفيظة بعض النقاد من العيار الثقيل، أمثال شكري غالي، الذي يرى أنّ هذه الصورة من التشكيل نمط بعيد عن القصيدة الحديثة، بل قريب ممّا يدعى "بالمطوّلات" في العرف الشعري القديم. [2] لأنها غير متماسكة وقليلة الجاذبية من الناحية الجمالية الفنية، ولا تحمل سمة الترابط.

حتى تتضح الرؤية ارتأى هذا البحث تعيين بعض القصائد لشعراء جزائريين على سبيل التمثيل لا الحصر، التي تُمثّل هذا النوع من التجريب الشعري في إبداع القصيدة الطويلة. كالواردة عند عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين" وعيسى قارف في "النخيل تبرّأ من تمره" وعاشور فني في "زهرة الدنيا" و"رجل من غبار" وسليمان جوادي في "قال سليمان" وبشير ضيف الله في "شاهد على اغتيال وردة" وعمر عاشور في "الغربة الأخرى" والطيب لسلوس في "الملائكة أسفل النهر" وخالد بن صالح في "سعال ملائكة متعبين" وأزراج عمر في قصيدة "العودة إلى تيزي راشد" في مجموعته، الأعمال الشعرية وناصر لوحيشي في قصيدة "نغمة آسفة" في ديوان "مدار القوسين" وعبد المجيد بسعيد في

1 – إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر، ص 207.

2– ينظر: شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 96.

"بساتين بابل تقف من جديد" وعبد القادر عميش في " عفوا ... سأحمل قدري وأسير" ورابح ظريف في "وجهي الذي لا يراني" وفاتح علاق في "الكتابة على الشجر" وسواهم. كلّها نصوص تمثّل رؤى وأفكار الشاعر، يعمد الكثير منهم إلى وضع عناوين أو ترقيم المقاطع، التي تبدو للعيان أنها مقاطع منفصلة بفكرتها، لكن قارئها يجدها موحّدة مترابطة فيما بينها.

من يقرأ قصيدة "**وبعد**" لعاشور فني من ديوان "**زهرة الدنيا**"، يجدها تتكوّن من اثني عشر مقطعا تحمل في شموليتها فكرة أساسية تسير إثرها المقاطع، تعبّر عن مشاعر وأحاسيس متدفقة تحقق التناسق والانسجام المطلوب في بنية القصيدة الطويلة. أكثر من ذلك قد تمنح الشاعر فرصة التحوّل من مشهد شعري إلى آخر وفكرة إلى أخرى، تحقق في مجموعها أهداف الفكرة العامة الموحّدة على الرغم من الغنائية، التي تتدفق منها:

كنت وحدي أغني على شرفة
في بلاد بعيدهْ
بلا سبب واضح للغناءْ
وكنتِ وحيدهْ [1]

قلّص هذه الغنائية، عند تغيير وجهة أسلوبه إلى البناء السردي وتوظيف آليات الحوار في مقاطعه وإحالته إلى الحلم والتذكر وتوظيف الرموز والأسطورة والتناص. كلها عوامل تفرض على الشاعر توسيع المساحة للتعبير بها بشكل متكامل ومتنام على أبعاد التجربة الشعرية:

وبعد،
فما زالت الشمس توقض* أمي صباحا
وتغمر مرآتها بالضياءْ [2]
ونحن الغريبان
كيف التقينا؟!
وكيف افترقنا؟!

1 – عاشور فني، زهرة الدنيا، دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، 1994، ص 128.
* وردت بهذا الشكل في الديوان.
2– المرجع نفسه، ص 130.

وكيف اغترينا بأنفسنا مرتين؟! (1)

***

ويا دمعة في المساءْ

ومئذنة الراحلين

ومعراج كلّ القصائد والشعراءْ

وأجمل ما تبعث الأرض نحو السماءْ

لماذا تمرين مثل الغمامةْ؟! (2)

وظف الشاعر حوارا لا يخلو من البعد الدرامي، ممزوجا بالصراع، بحيث ارتقى بالقصيدة إلى البناء الفني المحكم، وقلّل هذا البعد من وقع الغنائية داخل ثنايا القصيدة. يبدو الطول فيها مبرّرا لأنها تفرض تكامل المقاطع بشكل منسجم وتحقيق الرؤيا المتكاملة، التي انبنى عليها هذا العمل الفني. يرتقي فيها الشاعر من الذاتية إلى الموضوعيّة.

كما يرد عند الشاعر خالد بن صالح في قصيدة، "**تمارين للمشي**"، التي تتألّف من ثلاثة عشر مقطعا مرقمة، كلّها تحمل صورة التجربة، التي يعيشها الشاعر. يخدم كلّ مقطع الآخر، وكلّ فكرة لاحقة للفكرة السابقة وتحقق بذلك وحدة متراصة الأركان. فزاد الترقيم تماسكا في النص وأظهر قدرة المبدع في الخلق الشعري والتعبير عن رؤيته وتجربته. إنّ الشاعر في مقطعه الأوّل يتحدث عن علاقته بالمدينة سابقا وحاضرا في شكلها المغاير، ولا يدري القارئ أنه يأسف لمدينته إلاّ عند السطر العاشر:

خصلة من شعرها هذه

صورة لطفلة تأكلني كقطعة شوكولا

ألتحف بأكفان تنسجها ابتسامتُها البيضاء

وأغانٍ أكَلَ الغُبارُ حناجرها.

إلى أن يقول:

لِمَ المدينة تبدو حزينة؟

---

1 – عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 132.

2- المرجع نفسه، ص 133.

وأنا أكتب خُطاي بأحرفٍ عارية [1]

تبدو جليا ذات الشاعر المنكسرة، بحيث انقلبت الأشياء في خلده، حتى أصبح للموت تفاصيل ودرجة حرارة وللشتاء عمرٌ وللمطر صعود:

أنتظر صعودا للمطر
من أشلاء الأرض
وموتا باردَ التّفاصيل كشتاءٍ في الأربعين [2]

ويقلقه حال المدينة في كلّ بقعة من القصيدة، حيث يقول في آخر المقطع الأوّل:

حقا .. لِمَ .. المدينة ...؟ [3]

ثم ينتقل إلى اتخاذ موقف جديد ورؤية جديدة، حيث يستعيد الذكريات عند مشيه ليلا في شوارع المدينة الحزينة، فاحتار بين البوح والصمت:

هل أروي لها الحكاية
أم أزاول الصّمت المُرقّع بدماء الطيّبين [4]

هنا حضرت مساءلة التاريخ الذي حمل على عاتقه ما فعلته آلة الموت المدمّرة وتمتد إلى الظروف الراهنة والفاجعات، التي ألمت بمدينته، يقصد وطنه. وتتصاعد الفكرة داخل القصيدة وتنتهي الحكاية دون حكايتها، حيث يقول في المقطع الأخير:

حكاية لم أروِها إذن

لكنه كشف قناع الطفلة، صاحبة الابتسامة البيضاء:

والطفلة التي احتدمتْ عند قدميها
طرقٌ مجنونة
ستُغنِّي لموتٍ يتسكَّع فينا

1- خالد بن صالح، سعال ملائكة متعَبين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص46.
2- المرجع نفسه، ص 46.
3- المرجع نفسه، ص 47.
4- المرجع نفسه، ص 47.

ونمحقُه بلحظةِ شغف. [1]

إنها المدينة، التي صاغها من أعماق الأنثى وجعلها نصا مفارقا، وأسقط آلامه عليها. ليرتقي بها إلى الإبداع الحداثي، الكثيف في رؤيته والقوي في تجربته، بحيث تمكّن الشاعر من تحقيق ذلك التكامل الذي تشترطه القصيدة الطويلة "التكامليّة" من حيث بنائها الفني الذي يستدعي الحوار والدراما باعتبارها جملة من العلاقات بين المقاطع، التي ظهرت من خلالها حالة التحوّل من مرحلة إلى أخرى: من مرحلة السلب، وهي حالة المدينة وبرودة شوارعها، التي خيّم عليها شبح الموت إلى حالة الإيجاب. وهو اتخاذ موقف للتأريخ لها والسعي إلى تغيير أحوالها.

ظهرت القصيدة كأجزاء شكلت خلاصة رؤيا الشاعر، لأنّ النص: «بنية من علاقات متشابكة معقدة يفضي بعضها إلى بعض في وحدة مركزية متكاملة، وهدف مركزي واحد وإن تشعبت المسالك وتنوعت الصور». [2] فالمقاطع عبارة عن موجات التجربة الشعرية، التي تجتمع في النهاية لترسم ملامح التواصل بينها وتشكّل فكرة الشاعر ورؤيته.

اقتصر هذا المبحث على إبراز أشكال القصيدة وسمح بأخذ فكرة حولها، بحيث يتطور الشعور وتتعدّد المواقف في جلّها. وكلّما حصل تقدّم في قراءة المقاطع يتبيّن أنّ كلّ فكرة آتية بعد السابقة تزيدها شيئا إضافيا يدعّمها أو يُحدث فيها صراعا أو يشكّل مفارقات دلاليّة لتصل في النهاية إلى موقف مفاده أنّ خلاصة هذه العناصر المتجاذبة فيما بينها داخل المقاطع تمثل التعالق الشديد بينها فتصير القصيدة في شموليتها موقفا فكريا واحدا يتقاطع بداخلها التنوع الشعوري ولا يُشغلها عدد الأسطر وتعدّد الصور أو توحيدها، عن الركيزة الأساسية لها ومن ثمّ يبدو ما ترنو إليه القصيدة الطويلة من المحافظة على هذه الركيزة، تتمثل في "التشكيل والرؤيا وخاصية الدراما" التي تجمع بين آليات الأجناس الأدبية وتضعها في تفاعل إيجابيّ يرفع التجريب الإبداعي إلى مقام الشعرية. واضح أنّ الدافع إلى كتابة القصيدة الطويلة أو المركبة، هو العامل النفسي للشاعر أو ما يفرضه الجو العام للنص الشعري، الذي يربط بين المقاطع أو الدفقات الشعرية ليكوّن فكرة شاملة تجمع شتات القصيدة

1- خالد بن صالح، ص 52.

2- عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ص 77.

بشكل عام. وهذا النوع من القصائد يعدّ نصا واحدا من أوّله إلى آخره، لما يحققه من ترابط واتساق وعدم انقطاع الخيط الشعوري وتحقيق الهدف العام الذي ينشده الشاعر في السياق العام للنص الشعري. وبشيء من التمعّن في قراءة القصيدة الطويلة، يجدها المتلقي أنها فعلا من شعر الفكرة لكنها لا تخلو من العاطفة ولو بنزر قليل، لأنّ شعرية أيّ قصيدة تكمن في تفاعلها بالموقف الذي تبرزه التجربة الشعرية من خلال رؤية الشاعر، وبالتالي يمكن اعتبار النص الشعري الذي يجمع بين سمات القصيدة القصيرة (العاطفة) وسمات القصيدة الطويلة (الفكرة) أو الدراما "قصيدة متكاملة" كما ذهب إلى ذلك الناقد خليل الموسى: «القصيدة المتكاملة هي القصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضي والحاضر».[1] فالتشكيل في القصيدة الطويلة يقوم على لحظات عديدة ومتنوعة في الرؤية الشعرية ذات الصلة بالموقف الدرامي الذي يقرأه المتلقي في القصيدة.

إنّ القصائد، التي تحافظ على ثنائية القصيدة الطويلة الخاصة، "التشكيل والرؤيا"، التي عوّضت ثنائية "الشكل والمضمون" بمفهومها التراثي، بحيث: «تَحوّل الشكل المجرّد والبسيط والأحادي إلى التشكيل بمعناه المركب والمعقد والمتعدّد، وتحوّل المضمون بمعناه المباشر والكمي والقصدي إلى الرؤيا بمفهومها الحلمي والنوعي واللاقصدي».[2] تتشكل من مجموعات متتالية من الصور الشعرية تتصدّرها عناوين أو أرقام تحقق ترابطا في الرؤيا، بحيث يكتمل العمل الشعري من الخارج والداخل بتلاحم أجزائه وتراسل مقاطعه وترابط العناصر المكوّنة لبنيته. كلّ هذا يحدث بانفتاح هذا النوع من الشعر على الأجناس الأدبية الأخرى بتوظيف الآليات المعاصرة وأدواتها، التي تؤكّد على الرؤية وعلاقتها بالتجربة.

استفاد النص الشعري الجزائري المعاصر من التراكمات النصية والتغيرات البنائية الحادثة على

1- خليل الموسى، المكوّنات التراثية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة، مجلة المعرفة، السنة الحادية والثلاثون، منشورات وزارة الثقافة، ع 351، دمشق، 1992، ص 87.

2- محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، الأسبوع الأدبي، ع 1124، 2008/10/25، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص127.

الصعيد الأدبي، وأسهم في التطوير باستيعابه للمتغيرات الاجتماعية والسياسية والفنية. ومن يحصي النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، يجد بعضها يسير على النمطية وبعضها الآخر –وهو الجزء الأكبر–خالف السائد من حيث مستوى المضامين ومستوى الفضاء النصي. إنّ الإبداع الشعري الجديد في هذا التجريب المحاصر بالزحام الشكلي، جعل الذائقة الجزائرية تغيّر من رؤيتها الضيّقة وتسعى إلى فكّ الارتباك والانصياع وراء الاستغراب. تدعو إلى توسيع مجال أفق الانتظار، حتى لا تصطدم وتتيه في فضاء النص الشعري المعاصر، الذي من متطلباته التجاوز والتأويل.

يسير التشكيل الشعري الجزائري المعاصر، بهذا المفهوم المغاير للحركة الشعرية داخل فضاء واسع، كسر الحدود الأجناسية وتجاوزها، وتبنى كلّ أشكال التعبير بخصائصها. إلاّ أنّ تحديد الجنس الأدبي يسهم بشكل ملفت في تحقيق عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، ذلك لا يشكّل عائقا في بناء عملية القراءة، بل يكون موجها للتلقي والقراءة. فكلمة "**شعر**"، المثبت في غلاف الديوان تعدّ مؤشرا لغويا تداوليا، يحيل بدون عقبات على التواصل الوطيد بين المبدع والقارئ. ويكشف هذا الأخير مدى دنوّه من النص ومشاركته في إنتاج الجمالية، التي تكسو النص الشعري وفق معايير الشعر كجنس أدبي، يتفاعل معه بحسب المعطيات الجديدة.

بيّنت هذه القراءة لأشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة، أنّ النص الشعري، مهما يكن شكله يبقى مميّزا، يخفق في وعي المتلقي، يدهشه ويثيره، لا لشيء، إلاّ لكونه شعرا. يقول سعيد يقطين: «نتذوق الشعر لأنه شعر بغض النظر عن العصر أو اللغة أو النوع».[1] ولهذا فإنّ تتبع البناء الفني في القصيدة، يُعدّ من أهم الانشغالات، التي تهمّ دارس هذا الجنس الأدبي. وتتبع مسيرته في الوقت الراهن باعتماد معطيات أخرى أكثر نجاعة وتأثيرا في الآخر المتلقي، الذي هو الأساس في العملية الإبداعية.

1 – سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2005، ص 215.

الفصل الثالث

التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية

المبحث الأول: التشكيل البصري/ الأبعاد والدلالات

1- عتبات النص الخارجية

2- عتبات مدخل النص

المبحث الثاني: التشكيل الطباعي

1- هندسة القصيدة الجزائرية: البياض/ السواد

2- علامات الترقيم/ فاعلية إنطاق المسكوت

3- اللوحات الفنية/ فضاء وصورة

المبحث الأوّل: التشكيل البصري*: الأبعاد والدلالات

1- عتبات النص الخارجية:

يحاول هذا المبحث الولوج إلى ظاهرة حداثية جرفتها حملة التغيير والتجديد الشعرية، متمثلة في ظاهرة التشكيل البصري في القصيدة الراهنة. سيبيّن بعض مظاهر هذا التشكيل في القصيدة الجزائرية المعاصرة. وقبل أن يسعى إلى إبراز مدى انسجام الدلالة البصرية والدلالة التي تحملها النصوص الشعرية المعاصرة. إنّ الشكل البنائي للقصيدة، يدخل ضمن خصائصها، لأنها لم تعد تمثّل الجانب اللغوي والإيقاعي فحسب، إنما تمثل كذلك **الشكل الطباعي** الذي تتخذه والذي اخترق الشكل العمودي بحيث يتحرر الشاعر من القالب الجاهز وينتقل إلى تشكيلات هندسية مختلفة من قصيدة إلى أخرى حتى في ديوان واحد للشاعر نفسه، لأنها خاضعة لرؤى مغايرة، ما يجعلها تفرض شكلا هندسيا خاصا بها تمليه على الشاعر بخلاف ما كانت عليه القصيدة الكلاسيكية في اعتماد توازي الأبيات.

أثبت اشتغال الشاعر في هذا الفضاء المتميّز تمكن الفراغ من جذب البصر وتحقيق دلالات تجعل الشاعر يوزّع كلماته توزيعا محكما داخل فضاء الصفحة، لأنّ دور هذا التوزيع داخل الفضاء النصي: «لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية إمّا في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي».[1] بحيث لا يكتفي الشاعر في هذا النظام الهندسي الجديد بتوظيف الآليات اللّغوية في تشكيل صوره الشعرية، بل يستثمر آليات أخرى خارجة عن المجال اللغوي، داخلة في المجال الإشاري، موزعة في فضاء الورقة بشكل مغاير، ينمّ عن تحرّر الشاعر من الممارسة الكلاسيكية الاتباعية في الإبداع الشعري. كما لم يعد متلقي النص الشعري المعاصر يعتمد في تلقيه على السمع كما كان في السابق، بل يعتمد على البصر، لأن الخطاب الشعري تخطى حدود الإنشاد والمكوّنات اللغوية والفكرية.

*** ينبغي أن نشير هنا إلى أنّ هذا الفصل يشتغل في التشكيل المطبعي للدواوين (للمجموعات الشعرية) المعاصرة وقراءة بعض العتبات وعلامات الترقيم وتتبع فاعلية إنطاق المسكوت (البياض/الصمت)- داخل نظام هندسي خاص- التي لا تخلو منها التجربة الشعرية الجزائرية الحداثية.**

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص239.

أصبح لتوزيع الأسطر داخل الصفحة دلالة عميقة، لما للحيّز الذي انتشرت فيه القصيدة وطريقة كتابتها وتقاسم البياض والسواد من معنى وبعد. فالتوزيع المعاصر للقصيدة الشعرية فتح مجال تعدّد القراءات لنص واحد، وأصبح ضروريا ارتباط القراءة بالفضاء البصري المرئي، للوصول إلى المعنى الشامل، لما يحمله هذا الفضاء من دلالة موحية.

كلّ توظيف يثير البصر، هو علامة تحمل دلالة غير الدلالة، التي تظهر في الكلمات المكوّنة للنص الشعري، تُعدّ نصّا موازيا له، يتصرّف فيه المتلقي ويبدع في إيجاد خيط رابط بين ما قاله الشاعر وما توصّل إليه من قراءة بعد ملء الفراغ، الذي تركه له الشاعر قصدا ليكون شريكا في العملية الإبداعيّة للنص الشعري، «فالمكان النصي ببياضه يترك الصمت متكلما، ويحيل الفراغ على كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كلّ من المكتوب المثبت والمكتوب الممحو، وبناء الدلالة في هذه الحالة لا يلغي أيا من المكتوبين معا».[1] وهي حالة شاملة في الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، بحيث أصبح "الصمت" أي البياض عنصرا أساسيا في تشكيل النص الشعري كما يضيف «بعدا يتجاوز محدودية النص الماثل في تشكيله ويخلق فضاء زمنيا يتكوّن من فعل القراءة نفسه، حين يتولى القارئ ملء الفراغات الزمنية، وسدّ الفجوات... وكأنّ قراءة النص تعني – في الوقت نفسه– إعادة تركيب لها مستمدّة من خبراتنا ومستقاة من تجاربنا»،[2] التي أثرت فيها التغيرات الطارئة على الشعر المعاصر. إنّ الرؤية المعاصرة إلى النص جعلت الباحثين يوسّعون مفهومه، كما فعل سعيد يقطين ضمن المقدمة التي وضعها في كتاب "عتبات" لعبد الحق بلعابد :«لم يتوسع مفهوم النص إلاّ بعد أن تمّ الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقّق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها البعض».[3] وفي هذا الصدد ذهب Paul Ricoeur "بول ريكور" إلى أنّ «من طبيعة معنى النص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانية انفتاح النص

1– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 153.

2– رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، ط1، مصر، 1995، ص 07.

3– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)–المقدمة– منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008 ص14.

على قراءات متعدّدة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص».[1] فهذه الحركية في السؤال عن معنى النص– الخطاب الإبداعي– وتداخل حق القارئ بحق النص يولّد حركية التأويل برمتها، إذ تبدأ التأويلية حيث ينتهي الحوار.[2] هذا يمنح الحق للمتلقي بالمشاركة في إنتاج النص مع صانعه وتوسيع آفاقه الدلالية وإضفاء الجمالية.

جلب السعي إلى فهم النص والتفاعل النصي إلى تكثيف الجهود في الإحاطة بجوانب النص انطلاقا من كونه "فضاء" ومن ثمّ جاء الالتفات إلى عتباته.[3] إنّ ما يميّز الدواوين الشعرية المعاصرة هو إلحاقها بما اصطلح عليه بالنص الملحق أو الموازي أو المصاحب، الذي يسير مع النص الشعري بعلاقة جدلية تسهم في إنتاج الدلالات بشكل مكثف ويعد النص الملحق من العناصر «الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا لا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته».[4] فعتبات النص (paratexte) من أهم عناصر " المتتاليات النصية" إلى جانب التعالق النصي، حسب مفهوم جيرار جينيت، ظهرت في الساحة النقدية العربية بعدّة تسميات، إلى جانب العتبات والنص الملحق والموازي، مثل "المناص" و"محيط النص"، لكن مهما تتعدّد التسميات إلاّ أنّ معظم الباحثين يفضلون "**العتبات**". تؤدي عدّة وظائف تساعد على تحديد الدلالات وتبيّن العلاقة بينها وبين النص، بحيث تؤكّد الدراسات النقدية الحديثة، دورها وفاعليتها في إيجاد الممر إلى النصوص المغلقة. تمنح للقارئ بعدا تصويريا يساعد على التحليل وإبداء الرأي. فالنص الموازي يعدّ تلك «البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معيّنين، وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة»[5] أثناء عملية القراءة وكشف أو استخلاص عناصر الجمال في النص.

1– ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006، ص 64.

2– ينظر المرجع نفسه، ص 64.

3– عبد الحق بلعابد –المقدمة– ص 14.

4– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 76.

5– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص 102.

لهذا نجده (النص الموازي) يُرافق القصائد الشعرية، كالمقدّمات والهوامش المنيرة إلى سبيل فهم النصوص، والإهداءات والرسومات والتشكيلات، التي تساعد على التواصل مع النص، إلى جانب العنوان الذي يلعب دورا قارا في جلب القارئ البصري، الذي أضحى يهتم بمساحة المؤلَّف داخلا/خارجا، بحيث تبدأ قراءته أو بالأحرى مشاركته في الإبداع الفنّي، انطلاقا من واجهة الكتاب –طبع الديوان–"الغلاف"، الحاوي للعنوان، الذي يعدّ المفتاح، أو اليد المرشدة إلى صلب الموضوع. فالعتبات الشعرية، تكشف خبايا الحراك الشعري. والمتوغّل فيها، يصطدم بحقيقة الذات الشاعرة بمعاناتها وأفراحها إلى جانب القلق الذي ينتابها لحظة صناعة الإبداع الشعري وتوليد المعاني.

إنّ متتبع العتبات النصية* في الإبداع الشعري، يجدها تحمل دلالات لغوية متداخلة مع دلالات غير لغوية، تعدّ شفرات وعلامات تحيل على استقلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص في شموليتها وأقصى حدودها، [1] مرتبطة كلّها بالذات الشاعرة، التي تتكشف أمام القارئ، الذي يوظف جلّ حواسه لفهم النص والتفاعل معه، لأن الشعر خطاب تعدّت آليات الإيصال فيه الكلمات فأضحت تشمل عناصر بصرية تشكيلية، لا يجد دلالتها في اللغة، بل في هذه العتبات والشكل الطباعي للقصيدة الشعرية. وعليه لا مجال للاختلاف، أنّ الشعر العربي/الجزائري المعاصر، يسير وفق عدد من التقنيات الكتابية البصرية الحديثة وتشكيلها داخل القصيدة كظواهر تحقق فرادة النص الشعري للمبدع.

رتبنا العتبات النصية بقصد تحليلها وتتبع إمكاناتها في دعم النص الشعري المعاصر، حسب ترتيب حضورها في الديوان وحسب أهمية ورودها كنصوص مغايرة مستقلة لها بنياتها ودلالاتها المتعدّدة تمثل مجموع الملفوظات، التي تحيط بالنص وتصاحبه، وُضعت لإجلاء حضور النص

---

* سنوظف مصطلح **العتبات والنص الموازي** من بين التسميات الأخرى – النص الملحق، محيط النص، المناص–حسب متطلبات البحث، لأننا نجد في مصطلح النص الموازي نصا ثانيا ينتجه القارئ، يتفاعل مع النص الأصلي. يكسر الحدود الفاصلة بين المؤلِّف والمتلقي وبين القصيدة وآليات السرد والحوار. كما أنها تحيل على التشكيل المعاصر لطبع الدواوين الشعرية، بخلاف ما اعتاد عليه البصر في طبعها وفق الممارسة الكلاسيكية الاتباعية. والأمر ذاته حفّزنا على إدراج البحث في العتبات ضمن البحث في أشكال القصيدة في علاقتها بالأجناس الأدبية.

1– ينظر: نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، ط4، لبنان 2000، ص 11.

وضمان حضوره في العالم وتلقيه واستهلاكه. [1] وهي كالآتي:

1-1 عتبة الغلاف:

يعدّ الغلاف – دون جدال–العتبة الأولى، التي تواجه بصر المتلقي، الأمر الذي جعل الدارس يهتم به، كظاهرة فنية، نقله من كونه مادة ورقية حافظة للمادة المطبوعة إلى فضاء «من مهيمنات الخارجية والموجهات الفنية التي تحفز القارئ وتساعده على تلقي النصوص الشعرية».[2] كما هو ماثل في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، بحيث تبدو عتبة الغلافين (الأمامي والخلفي) بشكل بارز للعيان، تحمل دلالات بناها الشاعر ليجعل القارئ يسافر معه في رحلة النص ويشاركه في إبداعه. حتى يتبيّن شكل عتبة الغلافين في بعض المجموعات الشعرية الجزائرية كنماذج للفضاءات المهيمنة، التي تحفز القارئ على التلقي رأينا أن نشير إلى كون عتبة الغلاف الأمامي عبارة عن افتتاح الفضاء الورقي. أما الغلاف الخلفي، فيمثّل هو كذلك وظيفة عملية مثل الأوّل لكنه يختلف في كونه عبارة عن إغلاق الفضاء الورقي. [3] والمتمعّن في المجموعات الشعرية لكلّ من :« لحسن الواحدي، منيرة سعدة خلخال، الطيب لسلوس، ربيعة جلطي، سليمان جوادي، رابح بلطرش وصليحة نعيجة» على سبيل التمثيل، يجد غلافها الأمامي يتشكّل من تقنية اللوحة، تحمل خلفية الوجه النسوي ففي مجموعة "لحسن الواحدي" تبدو امرأة داخل إطار مستطيل الشكل أسود اللون، واضعة وشاحا أسود يغطي وجهها ولا يبرز منه إلاّ عين جميلة الشكل فاتحة اللون وجزء من أنفها. تمسك رأسها بيدها اليسرى، التي تشعّ بياضا. يبدو في أسفل الإطار عنوان المجموعة " **ترانيم** " بلون أحمر وفي زاوية الإطار مكتوب كلمة (شعر) باللون الأبيض. مع طبع اسم المؤلف أسفل الغلاف خارج الإطار الأسود وفي المساحة البيضاء باللون الأسود مع ذكر اسم دار النشر. والأمر

1- ينظر: دومنيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة، أحمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2005، ص 84.

2- محمد فاضل جذوع، التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان،

www html.ahmedtoson.blocgspot.com/2013/07/blog-post -6645.

3- ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950، 2004)، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، 2008، ص 134.

نفسه في غلاف مجموعة الشاعر "سليمان جوادي"، الذي قسّم لوحة الغلاف إلى جزأين، جزء فوقي يتكوّن من خلفية ذات لون أبيض، كتب في أعلاه اسم المؤلف باللون الأسود، وأسفله عنوان المجموعة "**قال سليمان**" باللون الأحمر. أمّا الجزء الثاني من الغلاف، فيتكوّن من خلفية ذات لون أسود مع ورود جنس الكتاب (شعر) في الجانب الأيسر من الإطار ودار النشر في أسفله، من الجانب الأيمن. وفي وسط الإطار تبدو امرأة بشَعر أسود يغطي جزء من وجهها المتكئ على كتفها العاري، مغمضة العين تبدو مطمئنة. تعمّد الشاعر حضور هذه اللوحة في الغلاف، بحيث ربطها بالتراث الديني، كما ربط اسمه بالنبي سليمان، والصورة تحيل إلى بلقيس ملكة سبأ، كإشارة لحضور المرأة في مصير الرجل. لجأ الشاعر في هذا الغلاف إلى تقنية التناص البصري، ليمدّ القارئ بفكرة مجموعته، التي تحوي نصوصا تراثية. فهذه اللوحة التي برع الرسام في تشكيلها، تعدّ نصا آخر مغايرا يقلق ويدهش أفق انتظار القارئ. أثبت إلحاحه في توجيه المتلقي إلى النص الغائب في الغلاف الورائي، الذي يتكوّن من خلفية ذات لون أبيض ممزوج باللون الرمادي، رسمت في جانبه الأيمن نفس الصورة (بلقيس) بشكل بارز أكثر من الصورة الأمامية – على خلاف العادة–كُتب أمامها بشكل عمودي عنوان المجموعة بخط أصغر من الشكل الأمامي وبنفس اللون (أحمر)، وأسفله كتب بحبر أسود مقطع من قصيدة "سليمان" من الصفحة السادسة عشرة، مطلعه: " بلقيس تبحث عن رجل/ يملك الخاتم النبوي.. وفي أسفل الغلاف، من الجهة اليسرى وُضع رقم الإيداع القانوني و"ردمك". والأمر نفسه ينطبق على غلاف المجموعات المختارة، كربيعة جلطي، في مجموعتها " **النبيّة تتجلى في وضح الليل**" ورد الغلاف الأمامي فيها بخلفية ذات لون أبيض، مع كتابة دار النشر في أعلى الغلاف، تحته دُوّن اسم الشاعرة باللون الأسود، وتبعه عنوان المجموعة بشكل عمودي، جزء باللون الأحمر "النبية" وجزء آخر باللون الأسود " تتجلى في وضح الليل"، وتحت هذه المفارقة الدلالية رُسم إطار يحمل ألوانا متباينة، يبدو من خلالها وجه امرأة تنظر إلى الأعلى، كأنها تنتظر جلاء هذه النبيّة**!** ولا تدري من أين ستنط، فبقيت تحدّق إلى الأعلى**!!**

أمّا الطيب لسلوس، في مجموعته " **الملائكة أسفل النهر**"، ورد غلافها أزرق اللون، كُتب اسم الشاعر في أعلاه، تحته رُسم خط بشكل نقاط، بلون أخضر، أسفله مباشرة عنوان المجموعة، بلون أبيض وتحته وردت كلمة "شعر" بلون أسود رسم أسفلها إطار مستطيل الأضلع، تبدو بداخله امرأة

غير عادية، مستلقاة على أريكة تحمل ألوانا مزركشة، لا تبدو الصورة بشكل واضح، إلاّ بإدارة الكتاب عرضا، كما ورد تحت الإطار اسم دار النشر.

جاء غلاف المجموعة الشعرية لمنيرة سعدة خلخال " **لا قلب للنهار**"، بخلفية ذات اللون الأخضر تتوسطه دائرة ملوّنة بألوان مكثفة، عمقها أبيض، يهطل الاخضرار من أعلاها على رأس "امرأة " أو تمثال امرأة، تبدو بشكل غريب وبزيّ كأنّه تقليديّ، في أعلى رأسها كُتب جنس النص "شعر" باللون الأبيض. وفي أسفل الدائرة أحيط رمز دار النشر "ميم" بخلفية ذات لون أخضر، بحجم طابع بريد. وجاء في أعلى الغلاف اسم الشاعرة، مكتوب باللغة الفرنسية بلون أسود، وفي أسفله اسمها باللغة العربية، بلون أزرق، يليه عنوان المجموعة بخط بارز، بحبر أسود.

أما الغلاف الخلفي، الذي هو العتبة الخلفية وآخر الفضاء الورقي، فورد في جلّ المجموعات صور الشعراء بمقاطع من شعرهم. أو الصور عينها الواردة في الغلاف الأمامي بحجم مصغر أمامها كتب عنوان المجموعة بشكل عمودي، متبوع في أسفل الغلاف بمعلومات حول دار النشر والإيداع القانوني.

هذا بالنسبة للأغلفة، التي وردت فيها صور النساء، قدّمناها كعيّنات بطريقة عشوائية دون قصد مسبق. وسنبيّن بعضها بالصور الملتقطة ليوضع المتلقي أمام واقعها البصري لاحقا. أمّا باقي العيّنات فجاءت عتباتها الأمامية متكوّنة من خلفيات مختلفة، تحمل صورا تعكس المتن الشعري على غرار المجموعتين "**الكتابة على الشجر**" لفاتح علاق، و" **وحم الشجر**" لمجذوب العيد فنجدهما تعكسان العنوان، بحيث رُسمت شجرة بأوراق خضراء في مجموعة مجذوب العيد، وجذع خثن بشكل خارق للعادة، كأنّ الشجرة حبلى، كتب اسم الشاعر في أعلى الغلاف وورد عنوان المجموعة بشكل بارز في وسط الشجرة، التي شغلت الحيّز الأكبر. وفي أسفله عُيّن محتوى الكتاب " مجموعة شعرية". أمّا في أسفل الغلاف ذي خلفية تحمل ألوانا متباينة فاتحة، فورد اسم الدار وسنة النشر. وفي مجموعة "فاتح علاق" ورد الغلاف بشريط أزرق مستطيل، في الوسط، بشكل عمودي على جانبيه فضاء أبيض، كتب في أعلاه اسم الشاعر، وفي وسطه عنوان المجموعة. وفي أسفل الشريط، وردت كلمة" شعر". غُمر أسفل الشريط بضباب مكثف اخترق أغصان الأشجار، عارية من أوراقها، كتب على جانبها الأيسر اسم دار النشر.

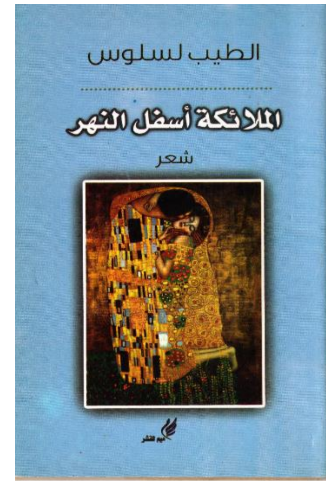
أما مجموعات الشاعر عبد القادر رابحي،" **السفينة والجدار**"، " **فيزياء**"، "**حالات الاستثناء القصوى**" و" **أرى شجرا يسير**"، جاءت متباينة الألوان تتوسطها أشكال هندسية وتتخلّلها حروف وكلمات بشكل عشوائي جاءت داخل إطار يتوسط الغلاف في أعلاه اسم الشاعر وفوق الإطار عنوان المجموعة في أسفل الإطار، جنس الكتاب "شعر"، وتحته بشكل متواز ورد اسم دار النشر.

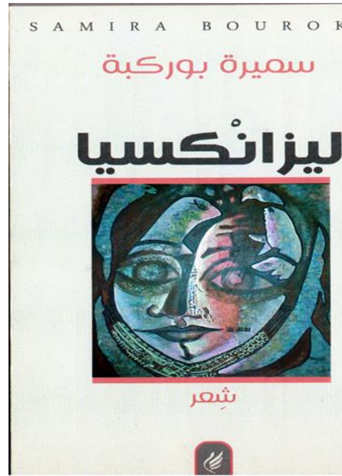
حدث الأمر بعينه مع الشاعرة راوية يحياوي، في مجموعتها "**ربّما!!**"، جاء الغلاف الأمامي ملونا بحيث ورد الأبيض والأحمر والبني بشكل بارز، بنمط متشابه مع المجموعة السابقة، تناثرت حروف وكلمات في مساحة الغلاف، في وسطها عنوان المجموعة بشكل بارز. وكلمة "شعر" بشكل مائل. وفي أسفل الغلاف من الجهة اليسرى، رسم إبريق يوازيه في الجهة المقابلة إطار مستطيل صغير يشبه الطابع البريدي، كتب عليه اسم دار النشر.

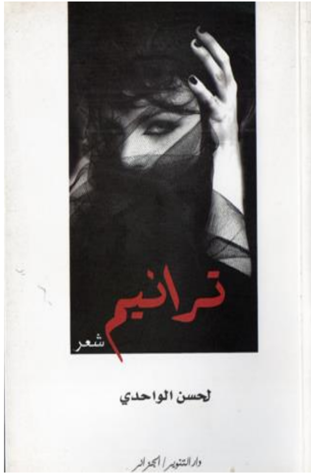
وعلى الوتيرة نفسها، وردت جلّ العتبات، تختلف من حيث الرسومات وتداخل الألوان، لكنها تلتقي في محاور الصور، التي تجيء تارة برسومات واضحة لأشخاص أو عناصر للطبيعة أو أشكال هندسية أو ظلال، كما فعل "محمد الأمين سعيدي" في مجموعته، "**ضجيج في الجسد المنسي**" التي تكتسيها ضبابية، أو محمد فؤاد ومان في مجموعته، " **رائحة النهاوند**"، جاءت عتبة الغلاف بشكل فسيفساء، تبدو امرأة في وسط هذه اللوحة المزركشة بلباس تقليدي عاصمي واضعة عجارا على وجهها. كما وردت عتبات المجموعات الشعرية لكل من "رابح ظريف" في " **وجهي الذي لا يراني**" وبغداد سايح في مجموعته "**قناديل منسية**"، وسمية محنش في " **مسقط قلبي**"، بألوان قاتمة تعكس عدم الرضا للظرف الراهن والموقف السلبي، الذي تحيل إليه العناوين.

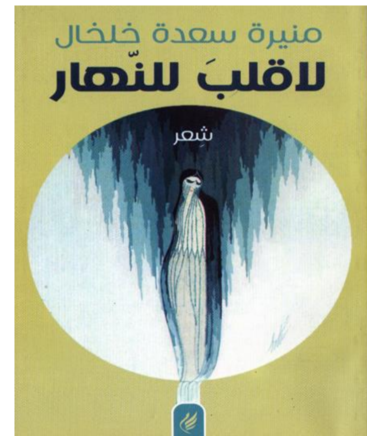
يمكن الختام بمجموعة سميرة بوركبة، التي علقت بذاتها على الصورة، أي اللوحة التي رُسمت في عتبة الغلاف داخل إطار مربع، ورد أعلاه اسم الشاعرة باللغة الفرنسية بلون أسود وأسفله اسمها باللغة العربية بلون أحمر وفوق الإطار كُتب عنوان المجموعة " ليزانْكسيا"، وأسفله وردت كلمة "شعر"، وفي وسط أقصى الأسفل ورد اسم دار النشر داخل إطار صغير. قالت بخصوص اللوحة أنها للفنان التشكيلي " حسن زويني"، وأنها جاءت عن قصد في المجموعة لإعجابها باللوحة الفنية التي عنونها الفنان بـ " عائشة"، تذكّرها بلوحة "موناليزا" لليوناردو ديفنشي". علّقت الشاعرة على ملامح

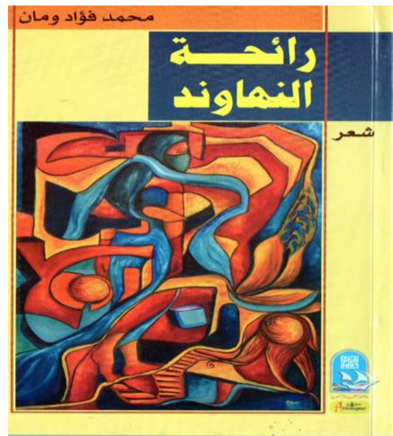
عائشة من حيث الحزن والسعادة، كما علقت على النظرة التي رسمها الفنان بشكل تتبع المتأمل في كلّ الجهات. [1] إنّ وجه الشبه يمس كذلك العتبات الخلفية، بحيث ألحقت صور الشعراء بمقاطع من مجموعاتهم أو مقطع دون صورهم، أو يتقاسم الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي نفس اللوحات تمثل عتبة ذات فاعلية مثل باقي العتبات، تشدّ القارئ وتجذبه إلى التمعّن وتحيّره، تدفع به إلى المشاركة في الإنتاج الإبداعي من خلال حلّ شفرات هذه العتبات. كما توضحه هذه العينات من الصور الحيّة لأغلفة الدواوين الشعرية الماثلة في البحث.













1- ينظر: سميرة بوركبة، ليزانكسيا، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2015، ص 10، 11.

1-2 عتبـة العنـوان:

يعدّ العنوان من الاهتمامات القارة في الإبداع المعاصر ومن العتبات الرئيسة، التي تفتح باب التواصل والتعاطي بين النص الإبداعي وبين المتلقي، بحيث يمثل بنية دالة إشاريّة من بنيات النص التي تسمح بالدخول إلى عالمه (النص)، وتتقاطع مع دلالاته بشكل واضح.

أولى النقاد أهميّة عظمى لعتبة العنوان الذي تجاوز وصفه حدود الاختزال والتكثيف للنص لينتقل في الدراسات الحديثة إلى كونه عنصرا فاعلا في تحريك الخطاب وعتبة تغري المتلقي، من حيث هي: «الأظهر والأقوى والأكثر استفزازا لمحرّكات القراءة وميكانيزماتها، ونالت النصيب الأوفر من الاهتمام والرصد والقراءة والتأليف إلى درجة الحديث عن (نظرية العنوان)، بكلّ ما تتكشّف عنه جمهوريّة النظرية من طبقات وحدود وإمكانات وقضايا وإشكالات»، [1] إلى درجة احتدّ الاهتمام بهذه العتبة ودلالتها المتشكلة في فضاء النص. ولم «يعد من السهل والميسور اجتيازها لكل عابر قرائيّ لا ينتمي إلى هذا الفضاء بقوّة».[2] لاسيما أنّ العنوان يُعدّ نسقا من الأنساق اللغوية للنص الإبداعي الذي يساعد على الاستمرار في إنتاج الدلالة داخل النص الشعري في شموليته، وعليه يبقى دائما «عتبة جوهرية تقدّم الموضوع الشعري وتحافظ على وجوده وإنتاجه للدلالة حتى ختام القصيدة، ممّا يتوجب تحليله بصورة رئيسة تكشف عن أهميّته وقيمته البنائيّة والدلاليّة».[3] إنّ العنوان بوصفه – "**مناصا**"**paratexte***– نصا موازيا للنص "الأم"، يحمل أهمية بالغة في الفعل القرائي، يمثل عتبة مهمّة من عتبات النصوص الأدبية بشكل عام، لأنه ينشئ «على مستوى التعبير مقطعا لغويا يعلو في النص وتتحكم به قواعد نحوية وسيميائية تعمل على بلورة موضوعيته، وتحديد رؤيتها، وترميز

1- محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي، من النظرية إلى الممارسة، ص 73.

2- المرجع نفسه، ص 73.

3- علي صليبي المرسومي، بلاغة القصيدة الحديثة، تمظهرات الشكل وتجوهرات الدلالة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1 عمان، 2015، ص 44.

*- هو نوع من المتعاليات النصية، يشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والحواشي والرسوم والديباجات والغلاف

Voir :Gerard Genette, Palimpsestes, La Littérature au second degré, Ed : Seuil, 1982, p 8,12.

دلالتها، في مفردة أو عبارة ذات أجزاء ... تتعاقب لأداء وظيفة تأسيس وجهة نظر من التركيب العام للنص».[1] فالعنوان يتعدى ذلك الإعلان عن مضمون القصيدة إلى وجهة نظر خاصة، تساعد على بناء وتوليد الدلالات في أجزاء النص قاطبة، تتعدى مجال العنوان، الذي تتسع وظيفته إلى مجالات عدّة، قد تشمل الإفهام والتحريض والوظيفة الشعرية والإيديولوجية، كما يذهب إليه نقاد الشعرية أمثال ياكوبسون وروبيرت شولز وميتران و جاك دريدا وتودوروف وجيرار جينيت وغيرهم.[2] هذه الأهمية التي اكتسبها العنوان في فضاء القراءة، تجعل الشاعر لا يراوغ في اختياره، لأنه يحمل دلالة كاشفة عن طبيعة المنحى الفكري للشاعر، الذي يستفز المتلقي ويدهشه. فالمنظرون جعلوا من العنوان «جزءا لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة لدى المتلقي، في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله».[3] لكنّ الشاعر عند اختياره للعنوان يكون على أساس يكشف المنحى الفكري المرتبط بثنائية المبدع، وتوزعه بين كائن عادي ملموس يجيد التواصل في إطار سياقات ومواضعات اجتماعية مؤسسة، وكائن غير ملموس وغير محدّد.[4] وهذا مؤدّاه أن يكون اختيار الشاعر للعنوان مقصودا يشير من خلاله إلى مساحات مختلفة يطل منها القارئ على المضمون والمقصود، ويكشف مدى فاعليته. فالعنوان بهذه الأهمية «يمثّل مؤشرا سيميولوجيا ذا ضغط إعلاميّ موجّه إلى المتلقي بمحاصرته في دلالة بعينها، تتنامى في متن الخطاب الشعري في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى»،[5] عليه ببذل الجهد في اكتشافها.

يربط العنوان بهذا الشكل المعتمد على الاختيار والمقصودية، علاقة بين الذات الشاعرة والذات المتلقية تسير وفق انفتاح مستمر للتغير والتجديد وتكثيف نشاط المنحى الفكري لهذه الذوات. هذا يؤكّد ما تسعى إليه بنية العنوان الموزعة في الأعمال الشعريّة الجزائريّة المعاصرة وما تهدف إليه من

1- عبد الله رضوان، البنى السردية، نقد القصة القصيرة، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 2002، ص 08.

2-voir : Gerard Genette, Seuils, coll poétique, Ed seuil, 1987, P 93.

وينظر: علي آيت أوشان، ص141. **وينظر** بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، ط1، عمان، 2001، ص 33.

3- خالد حسين، اللغة والكتابة، استراتيجية العنوان، الموقف الأدبي، ع228، دمشق، 2006، ص 104.

4- ينظر: عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص 21.

5- عبد الناصر هلال، شعرية التشكيل في وردة الفصول الأخيرة، كتاب سبعون عاما من الإبداع، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2007، ص 263.

كون العنوان نصا صغيرا أو جزء من النص، لأنه يلعب دور الموجه والمحدّد لملامح النص في شموليته، ويوحي إلى أبعاده، بل يفتح شهية القراءة على حدّ رأي رولان بارت.[1] ومن ثمّ يصبح العنوان دالا يقوم بدور الإضاءة وفتح آفاق التخييل لدى المتلقي بإعطائه الخيط الأوّل للموضوع.[2] إنّه ممارسة إبداعيّة، ثقلها ثقل النص الحامل له. يحمل جماليّة تجعل منه نصا صغيرا مغايرا يتفاعل مع ما يحويه النص الشامل من نداء داخليّ في منظومته الإبداعيّة. وكثيرة هي الحوافز التي دفعت إلى الاهتمام بالعنوان في الشعر المعاصر، منها ما هو لصيق بالذات الشاعرة المتفتحة على الصياغة التعبيرية المغايرة بقصد اللّحاق بالإبداع الأجنبي المتطور، ومنها ما هو ناتج عن لا وعي المبدع المتأثر بالجماعة، التي احتك بها، بحكم انفتاحه على الآخر، ومنها ما هو لصيق بالظروف المحيطة بالشاعر والتوجهات الاجتماعية المختلفة. في هذا الصدد توصّل جيرار جينيت في مساءلته للنص ومكوّناته إلى أنه منطقة قابلة للحفر والتأويل، بحيث أنّ الحقل الإبداعي أصبح «محاطا بالعتبات أو النصوص الموازية وكلّ ما يصاحب النص ويحيط به من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي والإهداء».[3] يسهم في فاعليّة النص وإنتاج الجماليّة في النص الشعري المعاصر.

يأتي العنوان في القصيدة المعاصرة، غالبا مراوغا لا يبوح بما يقوله النص بسهولة، بل يشاكس أفق انتظار القارئ، ولا يتجلى إلاّ بعد الحفر والغوص في معطيات النص، ويأتي في الأحيان الأخرى صريحا لا يُتعب المتلقي، ولكن قد يحمل سمة المغالطة الدلالية، حين يكتشف القارئ التشفير والترميز اللذين يغمران المضمون! كما أنّ العنوان يأتي كلمة أو جملة، ينتقيه الشاعر بحسب ارتباطه بالمضمون في علاقة، إمّا موضوعاتية دلاليّة وإما لغوية صيغية، ويأتي هذا الاختيار للكلمة/الجملة للعنونة كعصارة ما يراه فيها كبؤرة أو مرتكز، يشدّ إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي

1- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص100.

2- ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة، تر، أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1996، ص27.

3- Gérard Genette, Seuils, p 7.

للنص.[1] يخلق على المستوى التأويلي شيئا من الحوارية بين العنوان والنص. إنّ عناوين القصائد التي حملت إلى المتلقي هذا التوجه السلوكي في فهم النص، متوافرة في المجموعات الشعرية الجزائرية المعاصرة بشكل واضح، بما أنها تسعى إلى فتح أبواب التلقي و«التفاعل بين بنية التأثيرات وبنية الاستجابة، هذا إضافة إلى فنّيات كتابة العنوان على الغلاف والإخراج، ممّا يتصل بالتشكيل السينوغرافي والبصري للعمل».[2] إذا استثنينا العناوين الصماء، التي تثير استفزاز القارئ، تخلو من الإيحاء المشاكس، نعثر في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة على الكثير من العتبات العنوانية الخارقة، التي لا تنحى منحى العنونة في النص النثري، بل تكتسي جمالية ودهشة في لغتها الشعرية المبتكرة. فلو تمعن القارئ في مجموعة من العناوين، التي تعدّ عيّنات للبحث في هذا المبحث تنوب عن مجموعة كبيرة من العناوين لشعراء جزائريين، يجدها فعلا تنسجم مع متطلبات الشعرية الحديثة في إنشاء العنونة المغرية، كما هو حال المجموعة الشعرية للشاعرة نوارة لحرش "**كمكان لا يعوّل عليه**"، تحيل من خلاله إلى أنّ الإنسان لا يختار مصيره ولا زمن وجوده، بل يحسب حسابا ويقع في آخر مغاير. فمفهوم المكان خرق حدوده المادية إلى الزمن (الليل) وسطوح الحياة، وأضحى الوقت مكانا تتسلّل إلى مفاصله الحشرات. أُخرج المكان من كنهه.

أمّا مجموعة "فاطمة بن شعلال" الموسومة "**لو... رذاذ**"، عنوان يحيل على تمني تحقيق المعجزات وفناء المعضلات، وهي تدري أنها من المستحيلات، لذلك وضعت النقاط(...) بين لو← والرذاذ. تريد سقي كلّ متعطش وتحقيق ما يصبو إليه، برذاذ، فهل يكفيها هذا الرذاذ في جرف كلّ الشوائب التي تريد غروبها وغسل كلّ ذنوب البشر؟!

يشتغل العنوان في مجموعة محمد الأمين سعيدي، الموسومة "**ضجيج في الجسد المنسي**" على أبعاد تأويلية واضحة، تدعو القارئ إلى التوقف أمام جسر من الغموض، يحاول إيجاد منفذ لفك شفرة العنوان ليتمكن من العبور إلى النص. فلفظة "ضجيج" واضحة في مفهومها القاموسي، تحيل إلى الأصوات الكثيرة المزعجة. لكنها تكون في مكان معيّن وليس في "جسد"، هنا تبدأ المفارقة، أو

1- ينظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، إفريقيا الشرق، ط1، لبنان، 1998، ص 112.

2- محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، 2013، ص 102.

بالأحرى يترصد المتلقي الألغام المرصوصة في عتبة النص الشعري، بحيث جمع بين "الضجيج" (الصوت) و"الجسد"، الذي انتقل إلى الدلالة المكانية، ويأتي اللغم الأخطر، "المنسي"، فهي مفارقة أخرى، لأنّ النسيان يحمل الصمت وليس الصوت ويشير إلى الهجران. هكذا رسم الشاعر بقصدية عالية شفرة العنوان التي تترك المتلقي في حيرة من أمره. فكلّما فكّ شفرة يصعب عليه فكّ الأخرى كما تبرزه الترسيمة الآتية:

ضجيج ≠ جسد≠ منسيّ/ ضجيج← مكان≠ منسي← صوت≠ صمت(سكون)!

لكن يبقى المتلقي شغوفا إلى تصفح المجموعة لعلّه يجد مسلكا لفهم حساسية النص وإدراك كنهه (النص) بصورة أوضح وأدق. لا يقدّم العنوان في هذا الديوان توجيها للمتلقي اتجاه فهم معين، بل «يضع الذهن مباشرة في مستوى انتظار حالة معينة تتأسّس شعريا وفق دينامية فنية».[1] تحفّز القارئ على فهم هذه الحالة واكتشافها بحسب ما توصل إليه من خلال قراءته للمجموعة الشعرية، قد تفاجئ أفق توقعه بما في العنوان من دلالات غامضة تجبر المتلقي على التأويل.

إنّ التشكيل العنواني بطريقة الخرق والتجاوز إلى آفاق دلالية أعمق، يجعل الدال متحرّرا من قيود التقريرية والمباشرة لأنّ «حرفية النص ليست إلاّ وهماً يرمي إلى إخفاء الحقيقة عن كلّ من ليس أهلا لمعرفتها، وإنّ كائنات موهوبة تدرك هذه الحقيقة، ولها ما يكفي من السلطة والقوة لكي تكشفها».[2] إنها ممارسة تستدعي لذّة القراءة المؤسّسة على قواعد التضمين والتباسات القول الأدبي.[3]

بإمكان القارئ يتساءل: لماذا هذا العنوان بالذات؟ متى وضعه قبل/بعد الشروع في بناء مجموعته الشعرية؟ هل وضعه لاستفزاز وتشويش وعي القارئ أو بقصد تحقيق الوظيفة الإغرائية التشويقية؟ فمهما يبلغ السؤال من درجة، فإنّ متلقي هذه العناوين يجد نفسه مجبرا على البحث في العلاقة بين

1- عبد الحفيظ بن جلولي، شعرية التحوّل في قصيدة ضوء على الإيقاع .. وتحترق الكشوف، لغالية خوجة، مجلة عمان أمانة عمان الكبرى، ع143، ماي 2007، ص 79.

2- عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر عبد السلام بن عبد العالي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1985، ص13.

3- ينظر: رولان بارت، النقد والحقيقة، تر إبراهيم الخطيب، ومراجعة محمد برادة ، مجلة الكرمل،ع11، قبرص، 1984 ص38.

الدال والمدلول، اللذين تجمعهما القصيدة وكيفية خروجهما من المعنى القاموسي إلى ممارسة الخلق الإبداعي لدلالات إيحائية مغايرة تنزاح عن المستوى اللغوي "الاعتباطي" إلى مستوى رمزي خارق يفتح مجال التوسع في الإبداع وتكاثر الدوال ومدلولاتها، فتصبح عناوين هذه المجموعات – التي اخترناها بقصد التمثيل–تعكس ذلك التجاوز والخرق للمتداول من ألفاظ اللغة العادية «ليجعل العلاقة بين الدال والمدلول مشدودة إلى شبكة علائقية متناصة».[1] وعليه نستحضر السياقات التي أحاطت بإنتاج القصائد، تجتمع في حقل دلاليّ، ينمّ عن التوتر والقلق والاستفزاز واتساع رقعة الانتظار وتشويش وعي المتلقي كما أنها تحيل على كشف أحوال الذات الشاعرة ومكبوتاتها، كما يبيّنه الجدول الآتي، الذي من خلالها تؤدي إلى أبعاد بعض العناوين وعلاقة دوالها بمدلولاتها في تجاوزها للمألوف اللّغوي:

المؤلف	العنوان	الوظيفة الدلالية وأبعادها	تشكيلها البصري
عبد القادر عميش[2]	عفوا...سأحمل قدري وأسير	وظيفة وصفية. وصف مضمون المجموعة، الذي جاء بشكل دفقات شعورية حزينة عنوانها دقات لا تعرف الأفول وحزن أتعبه الشوق. وظيفة دلالية توحي إلى فناء القوى في فقد عصب الوجود الإنساني "الأم" وظيفة تأثيرية. بعد الفاجعة يسير المرء ولا يُعرف له مصير.	يبدو في طريقة كتابة العنوان كعتبة أولى يصافحها المتلقي: من لون وشكل طباعي يبدو كالضوء الكاشف يثير النظر ويستدعي الانتباه وإعمال الذهن، لأنه يمثل تلك الإشارات المكملة للخطاب الشعري في شموليته. كلها تدخل ضمن «نظام اللغة لسبب بسيط هو أنّ سيميولوجيا الصوت

1- علي أيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص 144.

2- ينظر: عبد القادر عميش، عفوا... سأحمل قدري وأسير، دار الأمل، الجزائر، 2011.

المؤلف	العنوان	الوظيفة الدلالية وأبعادها	تشكيلها البصري
عبد الله حمادي	البرزخ والسكين	سعى الشاعر إلى تحديد هوية النص، الذي يحمل وظيفة دلالية في طياتها جملة من المفارقات التي يصطدم بها الإنسان: (حياة/موت)،(خير/شر) (الخيبة/الأمل)،(اليأس/التفاؤل)..	واللون والصورة لا يمكنها وصف الصوت واللون والصورة إلاّ من خلال استعادة اللغة».[1] لقد أشرنا إلى ظاهرة تشكيل العنوان من حيث اللون وصورة كتابته ضمن دراسة الغلاف.
يوسف وغليسي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	وظيفة دلالية، توحي إلى معاناة مدمّرة، تحمل ذكرى مؤلمة تقوم على أوجاع لا تلتئم، تجرف الأمل وتقتل السعادة. وظيفة إغرائية تشوش وعي المتلقي وتدهشه في الآن نفسه.	" "
يوسف شقرة	نفحات لفتوحات الكلام	وظيفة وصفية توحي إلى الحزن والإحباط. وظيفة دلالية تحمل سمات التصوف في تشكيل العنوان	

1- خليل الموسى، قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 72.

المؤلف	العنوان	الوظيفة الدلالية وأبعادها	تشكيلها البصري
عيسى قارف	النخيل تبرأ من تمره	وظيفة إعلامية في تحديدها لهوية النص ومضمونه تمثّل القلق والتمرّد على الواقع. وظيفة إغرائية تدعو إلى التغيير.	" "
الطيب لسلوس	الملائكة أسفل النهر	وظيفة دلالية ضمنية، توحي إلى انقلاب الظروف وكسر العادي في وجودٍ رديء تموت فيه الثوابت وتتعالى الشياطين وتُخذل الملائكة.	" "
بغداد سايح	قناديل منسية	وظيفة وصفية، تلح على إبراز الشكل الشعري المنسي(العمودي) بطريقة ضمنية إيحائية. وظيفة إغرائية تتوسل إلى إحياء التراث التاريخي بما فيه الشخصيات، التي سجلت وجودها الأبدي في الذاكرة القرائية.	" "
عثمان لوصيف	جرس لسموات تحت الماء	وظيفة إغرائية تدهش المتلقي. وظيفة دلالية تتضمن تنافرا يصعب فكّ شفرته. وظيفة وصفية تبرز معالم الروح المتصوفة وحيرتها لما ترتكز عليه الحياة من غرابة في عالم أسفل وتسعى هذه الروح إلى الاتصال بالعالم العلوي الذي تمثله السموات.	

المؤلف	العنوان	الوظيفة الدلالية وأبعادها	تشكيلها البصري
عاشور فني	رجل من غبار	– وظيفة وصفية، تبرز في تشكيل العنوان، بطريقة تخرج عن المشابهة. وإغرائية لأنه جعل الرجل غبارا فعلا. وظيفة دلالية تتضمن طابعا تصويريا يكسر أفق انتظار المتلقي، ويتأثر بطريقة، نسج المحتوى الذي يشي به العنوان المبني على المفارقة التي تقوم على صراع قوي.	" "
خالد بن صالح	سعال ملائكة متعبين	–وظيفة دلالية، تحمل شفرات يصعب حلّها، كثيفة السياق وعديدة المسارات داخل المتن. وظيفة إغرائية في إسناد السعال والتعب للملائكة. تحيا مجموعته بالمفارقة في جميع أحوالها.	" "
مجذوب العيد	وحم الشجر	– وظيفة إغرائية، تدهش المتلقي بداية من فاتحة المجموعة. وظيفة دلالية توحي إلى ظاهرة خارقة للعادة، حبلى بمعاناة الإنسان، يدغدغها الأمل ونور الصباح.	
محمد الأمين سعيدي	ضجيج في الجسد المنسي	– وظيفة تأويلية تحمل دلالة الرفض لواقع تتصارع فيه القيم وتتأجج المشاعر. وظيفة وصفية تخصّ الاعتراف بالجراح والأناة. وظيفة إغرائية، تحقيق الإدهاش والمتعة.	

المؤلف	العنوان	الوظيفة الدلالية وأبعادها	تشكيلها البصري
راوية يحياوي	كلك في الوحل... وبعضك يخاتل	وظيفة دلالية إيحائية تتضمنها الوظيفة الإغرائية تحيل إلى سعي الإنسان إلى ما لا طاقة له ينسى حدود قامته ويتناسى قدراته وإمكاناته للوصول، قد يقتله القهر وما يزال يُبذِّر كرامته في زمن الثنائية المضادة، يتعالى الشر ويخفق الخير!	" "
سميرة بوركبة	ليزانْكسيا	-وظيفة دلالية ضمنية، تفيض بالراحة النفسية، استعارت الشاعرة اسم دواء نفسي(ليزانكسيا) مادي لتحقق وظيفة تأثيرية معنوية بأسطرها الشعرية لعلاج حالات القلق وأعراضه. لاسيما أنّ الشاعرة نفسانية عيادية. جمعت بين لحظة الكتابة والحالة النفسية الانفعالية التي تشفيها الكتابة كلحظة تخليص الذات أسمتها الشاعرة ليزانكسيا الشعرية.(1)	" "
عقاب بلخير	الأرض والجدار	-وظيفة إعلامية فيها إحالة إلى القضاء المحتوم. وظيفة **إغرائية:** قد ينكسر الجدار وترتفع المعنويات. تلعب هذه الوظيفة دورا تداوليا في تحريك وتشويق القارئ المفترض.(2)	

1- ينظر: الديوان، ص 09.

2- ينظر: جيرار جينات، عتبات، ص 97.

يبيّن الجدول السابق، أنّ العنوان النصي، كملحقٍ مواز للنص يتمتع بوظائف عدّة، تسمح له بالتواجد ككيان يقوم بوظيفة التوجيه إلى قراءات عديدة لمحتوى القصيدة، فيكون ذا وظيفة دلالية إبلاغية، إغرائية وغيرها من الوظائف، التي يعسر حصرها، نظرا لتداخلها وامتزاجها بوصفها «مجموعة العلامات اللسانية التي تغري القارئ وتحدّد النص،- فوظائف هذه العلامات – أي العلامات اللسانية التي يتألف منها العنوان، الوظيفة الأولى إيقونية تتمثل بالتحديد، والثانية دلالية تتمثل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثل بإغراء مجتمع القراءة» (1) بحيث يمكن كشف المسار الدلالي للعنوان من خلال تجلياته وأبعاده داخل المتن النصي. ومع ذلك أكّدت الدراسات النقدية اهتمام الباحثين بهذه الوظائف ومحاولتهم تعيينها في وظائف أربعة، كما فعل جيرار جينيت في تقسيمه لها إلى:

الوظيفة التعيينية أو التحديدية ← f. désignative

الوظيفة الوصفية← f. descriptive

الوظيفة الإيحائية ← f. connotative

الوظيفة الإغرائية← f. séductrice (2)

جعلت هذه الوظائفُ القصيدة المعاصرة ساعية ودائبة في الاهتمام بالعنونة، سائرة بشكل متواز مع المجريات الثقافية والتغيرات الطارئة عليها. فالنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة توصلت إلى التتويج بالفنية في عناوينها، لاسيما بعد الإيمان بأهمية العنوان الغلافي في المجموعة الشعرية (الديوان)، بحيث «تأتي استراتيجية التسمية العنوانية في مقدّمة المهام الجمالية الخلاقة الممثلة للتجربة الذاتية للقصيدة».(3) كلّها تأتي وفق البؤرة، التي يخدش فيها الشاعر ويجر وعي المتلقي إلى كشف أغوارها، كأن ترد العناوين بدلالات استعارية إيحائية، تبرز قدرة الشاعر في تجسيد التجربة الشعرية بدء من العنوان، كما يرد ذلك في "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، و"النخيل تبرّأ من تمره"

1- محمد صابر عبيد، شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيليّة في شعر أمل الجبوري، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007، ص 26.

2- ينظر: جيرار جينيت ، عتبات، ص 95،96.

3- محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص 207.

و"صحوة الغيم" و"جرس السماوات تحت الأرض" و"وحم الشجر" و"ضجيج في الجسد المنسي" و"رائحة النهاوند" وغيرها من العناوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، التي لا يمكن حصرها في مبحث واحد.

مهما يكن عدد الأصوات الشاعرة، فإنّ عناوين المجموعات الشعرية تثبت انغماسها في المسار الحياتي اليومي، بخاصة أنها تشتغل في ضوء التوتر والقلق اللذان ينتابان الذّات الشاعرة والذات المقول عنها. أمّا في جانبها التشكيلي الطباعي، كسرت نمطية التلقي المألوفة لتُأسّس لبعد بصري تلعب الأبعاد الهندسية التشكيليّة دورها في تلقي النص وتوجيه وعي القارئ إلى رُؤى جديدة بدء من افتراش العنوان داخل فضاء الورقة بحلّة تحمل جمالية شكلية إغرائيّة ومعنوية في الآن ذاته. كما تسير معظم المجموعات الشعرية وفق منحنى فكري متجذّر في المشروع الإبداعي الشعري المعاصر.

يخلص المتأمّل في العناوين الواردة في الدواوين الجزائريّة، في فترة ما بين التسعينات إلى حاضر الزمن، إلى أنّها تحمل صورة المعاناة والأمل في تغيير كلّ ما له صلة باليومي المعيش وتتجلى هذه الصور في أشكال وهيئات مختلفة، يبرز فيها انفعال وصراع الشاعر مع واقعه ومن يحيط به. فبدءا من العنوان، تبدأ خيبة أفق انتظار القارئ، وبالتالي يبقى المجال مفتوحا على ما يدعى بلعبة القراءة التي تفتح للقارئ بابا لعدّة قراءات، يتجاوز من خلالها القراءة الأحادية، ويحقّق قراءة لا متناهية، لأنّ الأثر الأدبي المعاصر، أضحى يوحي بمعان مختلفة لإنسان واحد، يتكلّم دائما اللّغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعدّدة حسب أفكار "بارت". هذا فيما يخص العنوان الغلافي للديوان. (ما يصطلح عليه بالعنونة الكبرى)، في سياق دور العتبات في جمالية النص الشعري المعاصر، التي توجه القارئ بآلية الإدهاش والإغراء.

2- عتبات مدخل النص:

تعدّدت العتبات النصية في المتن الشعري الجزائري، بكونها نصوصا موازية تسهم في تشكيل الدلالة لتنوع التجارب وتغيّر القراءات وتعدّد وجهات رسائل النص الشعري. منها الإهداءات والأقوال المأثورة التي يحلو للشاعر الجزائري أن يبدأ بها. تحمل دلالة يهدف إليها، تعبّر عن عواطفه وأحاسيسه بحيث تدعّم هذه العتبات تجاوب الخطاب الشعري مع الحياة المعاصرة، وتؤكّد ضرورة اتكاء القصيدة على عتبات بصريّة، لكونها ظاهرة بصرية كتابية تتواصل مع مستجدات العصر والمتطلبات القرائية المعاصرة، تساعد المتلقي على بناء أفق انتظاره وتوقعاته، لأنها تحمل في طياتها دلالات إيحائية

ذات صلة بالنص، تثير المتلقي وتستفزه وتجعله يتعامل انطلاقا من تأويله لهذه العتبات. قد يقع تعارض بين ما يقدمه النص وبين ما يتوقعه المتلقي، هذا ما أسماه "**ياوس**" بـ "المسافة الجمالية".[1]

2-1 عتبة التصدير أو الاقتباس: épigraphe

يصطلح التصدير على كلّ نص مقتبس يرد في الصفحات الأولى للكتاب وأجزائه، يأتي بشكل جملة أو عبارة تتضمن إهداء أو قولا شارحا يعمل على تنوير مقاصد المؤلِّف، أو قولا مأثورا. يعتبره الدارسون عتبة مفتاحية تساعد المتلقي في استكشاف آلية تشكيل الإبداع، بقصد تأويله وفهمه، من منطلق أنها تلعب دورا تداوليا يقوم بتحريك وتنشيط وتشويق تلقيات القارئ المفترض وتسهم في فاعلية القراءة وتطويرها.[2] لذلك أصبحت من عوامل الإغراء التي تبعث بالقارئ إلى السفر داخل معاني كثيرة، لها صلة بالقول المقتبس ويستحضر خلفياته الأثرية والفنية الجمالية، عدّها الدارسون من مكوّنات النص، التي تهيمن في إنتاج الدلالة وتماسك أجزائه. واعتبروها من جنس خطاب الاستشهاد بامتياز، على حدّ ما ذهب إليه أنطوان كومينيان في تعريفه[3] يقوم بتنبيه المتلقي ويربط علاقة بينه وبين النص بقصد تنشيط أفق انتظاره، لأنه لحظة وحركة صامتة، تأويلها موكول للقارئ لكشف صمتها حسب تعبير جيرار جينيت.[4] ظهرت عتبة التصدير مع التلاقح الأدبي الغربي/العربي وتداخل الثقافات والأجناس الأدبية بكسر الحواجز، التي تسدّ أبواب التحاور بين النصوص. لم يكتف الشعراء بوضعها في بداية دواوينهم، بل يجدها القارئ تتصدر قصائدهم بنسب كبيرة من مجموع قصائد الديوان.

رأى النقاد وضع التصدير في بداية العمل الشعري فاتحة لفهم المضمون، أمّا وضعه في وسط

1- **ينظر: الفصل الأوّل** من البحث، أشرنا إلى فعل القراءة وجمالية التلقي، لاسيما عند ياوس وإيزر، بحيث أصبح المتلقي بؤرة العمل الأدبي، وتكمن أهميّته في بناء نظريّة حول أثر هذا العمل فيه (المتلقي)، كطرف لازم للنص، يتأثر به ويؤثر. إنّه التفاعل الذي يفرضه الوقع الجمالي الذي لا يتحقق إلاّ بفعل القراءة (التلقي).

2- ينظر: جيرار جينيت، عتبات، ص 97.

3- ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة الشعرية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007، ص 58.

4- ينظر: جيرار جينيت، عتبات، ص 160.

الديوان يتصدّر القصائد، يمثل شاهدا وتأكيدا للموقف. فلا غرو في استعانة الشعراء بهذه الظاهرة إذا كانت تقوم باستفزاز القارئ ومشاكسته، وأحيانا تأتي لتحريك مشاعره ووجهة نظره أو بقصد إقناعه بفكرة من أفكار الشاعر، فهي موجّه قرائيّ يُضيء مغاليق التجربة الشعرية بامتياز، يعين القارئ على فهم أسرار النص. وقد يأتي التصدير لتفسير العنوان، بحيث يحمل قيمة تداولية واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب،[1] تحدّد له مسار التلقي والتعاطي مع أجزاء النص ومكوّناته الفنية. وبالتالي تكون عتبة التصدير «كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول، ومهالكه يبدّد بها ظلمة المعنى، ويَعبر بها دروب الفهم والتأويل»، [2] تبيّن طبيعة النص وتلخص معناه وتحيط به.

مُنحت للتصدير أهمية جعلت جيرار جينيت يحدّد لها أربع وظائف، تتمثل في:

– وظيفة التعليق (على العنوان)، وهي وظيفة تعليقيّة توضيحية، وتكون قطعيّة، فهي لا تبرّر العنوان.

– وظيفة التعليق (على النص)، وهي الوظيفة الأكثر وضوحا وجلاء بقراءة العلاقة بين التصدير والنص.

وظيفة الكفالة النصية/الضمان غير المباشر: غير المباشرة، لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لتنزلق شهوته إلى عمله ويكبر شرف نسبه الثقافي.

– وظيفة الحضور والغياب للتصدير، هو الواقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه، يدل على جنسه أو عصره أو منهجه الكتابي، فمهما تتنوّع الوظائف، فإنها تجتمع في كونها تُعدُّ مُوجّها يحرص على آليات واستراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي، تهيئة إلى طريقة قراءة متن النص وكشف مضامينه. تقوم بتصعيد حساسيته، كما يُعدّ حضور التصدير وحده علامة على الثقافة وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه.[3]

---

1 – ينظر: عبدالحق بلعابد، ص 107.

2– عبد المجيد بن بحري، قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، ع 168، تونس، 2005، ص 143.

3– ينظر: جيرار جينيت، عتبات ، ص 160، 163. وينظر: عبد الحق بلعابد، ص 111، 112.

إنها وظيفة تحرّك المشاعر وتوجّه السلوك القرائي للمتلقي، وهذه الوظيفة استعارها جيرار جينيت من "ستندال" الذي ورد على هامش روايته "الأحمر والأسود"، «ينبغي للتصدير أن يصعّد الحساسية والانفعال لدى القارئ».[1] وفي هذه الحال يمكن الجزم بأنه رسالة مبثوثة للقارئ، اختارها المؤلّف بعناية شديدة تخدم المتن وتفتح شهية المتلقي في الإبحار داخل خبايا النص وكشف أبعاده، يتمكن من تتبع مجريات التجربة الشعورية وفضائها اللامتناهي.

وردت هذه التصديرات بأنواعها المختلفة في دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين بشكل لافت للانتباه، تحيل كلّها إلى وقفات تَمعُّن يسافر من خلالها القارئ إلى عمق أفكار الشاعر، مثلما هو الحال في تصدير صليحة نعيجة في ديوان "لماذا يحنّ الغروب إليّ؟" [2] وهو عبارة عن قول مأثور جاء بعنوان "تنبيه"، يقول: «حذار من الذي لا يردّ لك صفعتك» للفيلسوف الصيني "كونفو شيوس" الذي تخصص في السلوكات الاجتماعية والأخلاقية. أو تصدير خالد بن صالح في "سعال ملائكة متعبين"،[3] الذي خصّ فضاء الصفحة كاملا لأقوال مختلفة، بدأها بترجمة قول "شارل بودلير" الشاعر والناقد الفرنسي: «ما يمكننا أن نراه في ضوء الشمس

هو دائما أقل أهميّة

مما يجري خلف الزجاج»

ثم جاء بالنص الأصلي:

«ce qu'on peut voir au soleil

Est toujours moins intéressant

Que ce qui se passe derrière une vitre»

(les fenêtres –النوافذ)

Charles Baudelaire.

ثمّ انتقل إلى قول أدونيس «مسافر دونما حراك: يا شمس، من أين لك خطاك؟» (سفر) وبعده أورد قول محمد الماغوط، الذي تأثر به كثيرا :«إنّ أحشائي مليئة بالقهوة الباردة/ والمياه العمياء/ وحنجرتي

1- نبيل منصر، ص 61.

2- صليحة نعيجة، لماذا يحنّ الغروب إليّ؟، دار فيسيرا، الجزائر، 2013، ص6.

3- خالد بن صالح، سعال ملائكة متعبين، ص7.

مفعمة بقصاصات الورق وشرائح الثلج/ أيها الماء القديم/ أيها الماء النيّء...كم أحبك» (نجوم وأمطار).

أمّا نوارة لحرش، فوضعت تصديرا في ديوانها "كمكان لا يعوّل عليه"[1] بعنوان" بمثابة نشيد" للشاعر والكاتب الإيطالي "أنطونيو بورشيا "، جاء كنص مصاحب يحمل معه مفتاحا لغويا يلج به المتلقي إلى عالم النص الغائب عند نوارة لحرش:

«– لا تولد الروح القدّيسة من فردوس، بل من جحيم

- في حياتنا القصيرة، انتظارٌ طويل هو الزمن.
- تكفي، لإثراء الروح، كلّ تعاسات العالم، ووردة من هذا العالم.
- وحده الجرحُ يتحدّث لغته الخاصة.
- أظن أوجاع الروح هي الروح، لأن الروح التي تشفى أوجاعها تموت».

أنطونيو بورشيا

يشكّل هذا النوع من التصدير –على غرار كلّ العتبات–متنا موازيا للمتن الشعري، يدخل ضمن تحاور السردي والشعري. هو عنصر نثري أقحم في الشعري، يكثّف المضامين ويكشف عالم الأفكار المتعدّد داخل إطار شكلي مغاير.

أمّا صاحبة ديوان "ربّما"، راوية يحياوي (بنت الريف)، فاستعانت بقول "كافكا" الكاتب التشيكي البارع الذي يكتب بالألمانية في فن الرواية والقصة القصيرة: «جئت إلى هذا العالم بجرح فاغر/ وهذا كلّ متاعي». واضعة قوله هذا كنص موازي لقصيدتها "الجرح الممرّغ"،[2] فتشاكلت الجراح فصار متاع الشاعرة، هذه الكلمات، التي تعبّر بلغة الجراح وتفجير المعاناة في زخم البحث عن الانتماء.

وفي قصيدة أخرى للشاعرة ذاتها، "حشرجة القرار"،[3] سافرت إلى القرن الثالث الهجري، حيث أبو الحسن سري الدين السقطي، من أعلام التصوّف السنّي وأوّل من تكلّم في التوحيد وحقائق الأحوال ببغداد.[4] فوضعت تصديرا لقصيدتها بقوله، كنص موازي لمضمون ما أنجبت قريحتها: «لا

1– ينظر: نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم ، الجزائر، 2016، ص05.

2– راوية يحياوي،(بنت الريف)، ربّما، الجاحظية، الجزائر، 2006، ص 13.

3– المرجع نفسه، ص 26.

4– ينظر: أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، دار الكتب العلمية، بغداد، 2003، ص 52.

تصلح المحبّة بين إثنين/ حتى يقول الواحد للآخر يا أنا». السري السقطي. تقريبا لا تخلو قصيدة من هذا الديوان من الأقوال المأثورة والفلسفية والأسطر الشعرية لمختلف الجنسيات ومقاطع أدبية متنوعة المصدر، كما هو حال قصيدة "الظلّ المتيّم".[1] وضعت لها نصا موازيا يتمثّل في مقطع شعري للشاعر عاشور فني: «لا تقف في أوّل الدرب/ ولا تدخل ضباب المفترق...». وكذا أقوال النقاد/ وشعراء أكادميين، مثل ميشيل كاروج في قصيدتها "المقت"[2] : «إننا نعيش في أنقاض الجنة/ لكن من هنا، نحظى بالآمال في بلوغ النقطة العليا». واستعانت بالكاتب/الشاعر الفرنسي "بريتون" بقوله: «الوجود هو في مكان آخر»، وهي عبارة تحيل إلى فلسفة الوجود الإنساني وضعتها الشاعرة كنص ثان لقصيدة " هاجس متاهات السفر".[3]

تستعين الشاعرة كثيرا في تصديراتها بالمفكرين اليونانيين القدامى، كما هو واضح في ديوانها «ربّما"، وبكتّاب وشعراء قدامى من مختلف الجنسيات، فعلت ذلك حتى مع ديوانها "كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، لكن بأقل درجة من الأوّل، كما هو باد في قصيدة "قيظ السريرة" ...، بحيث تصدرتها بقول " سوفوكليس" في " أنطيغونا" : «هناك عجائب كثيرة في/ هذا الكون، لكن لا شيء/ أعجب من الإنسان».[4] تعكس فعلا ذلك التمرّد الإنساني والصراع بين الخير والشر/ القوي والضعيف. الأمر الذي عالجته تلك المسرحية الدرامية. إنها عنوان أو ملخص لما جرت عليه أسطر القصيدة. هذا يؤكّد مفهوم النص عند كريستيفا الذي هو: «جهاز "ميتا لغوي" يعيد توزيع نظام اللغة، وتكون هذه اللغة تواصلية تهدف إلى دلالة مباشرة من خلال مختلف نماذج الملفوظات السابقة أو الحالية».[5] فتتحاور الثقافات والذوات ويتعالق النص الغائب بالنص الحاضر.

يعثر المتلقي على تصديرات ذات الصلة بالأساطير، التي تحمل أهدافا أخلاقية واجتماعية، في

1- راوية يحياوي، ربّما، ص 30.

2- المرجع نفسه، ص44.

3- المرجع نفسه، ص 57.

4- راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص25.

5- Julia Kristeva, Recherche pour une sémanalyse, Edition du seuil, 1969,p 521.

قصيدة " توجعات الفارس القديم" لعبد القادر رابحي، في ديوان أرى شجرا يسير.[1] تحيل على ذلك الأب الذي دُكّت عظامه من تعب الوهن، وجاءه الاحتضار وعاش ساعات الاحتيار، في أن يترك أولاده الثلاث في نزاع وتشتيت من أجل الفوز بالميراث. فجمعهم ليخبرهم بسرّ، مفاده أنّه جمع كنزا في قطعة الأرض، التي خاف أن يكون النزاع حولها، فأمَرهم بقلب الأرض حتى يجدوا الكنز ويقتسموه بالعدل ولما شرعوا في قلب الأرض ما وجدوا الكنز. تفطن الصغير منهم وقال: لا كنز ولا هم يحزنون، أبونا يريد منّا أن نفلح الأرض، وما نحصده من نباتها هو الكنز العظيم. كلّ هذا اختصره الشاعر عبد القادر رابحي بقوله في التصدير «أيها الأشقياء ستحفرون وستجدون الصّخرة».

أمّا نعيمة نقري في ديوانها" كأني...به"، استعانت بالمتصوفين/الشعراء، أمثال جلال الدين الرومي ومحي الدين بن عربي في أكثر من قصيدة.[2] والحسن بن منصور الحلاج [3] وسمنون المحب الصوفي البغدادي.[4] اختارت الشاعرة تصديرا لقصيدة "نصيحة"، قوله: «وأيامنا تفنى وشوقي زائد ... كأن زمان الشوق ليس يغيب» **سمنون المحب**.

لم يقف تصدير نعيمة نقري عند المتصوفة، إنما استعانت بالرسام التشكيلي الإسباني، "سلفادور دالي".[5] بقوله: «لا تخف من الكمال فلن تصل إليه أبدا». جاء كنص مواز لقصيدة "وجه الحقيقة". تمكنت الشاعرة أن ترسل فكرتها عبر هذا التصدير. كما استعانت بالفيلسوف الصيني "كونفوشيوس" مثلما قامت زميلتها "صليحة نعيجة" سلفا، بقول مغاير: «إنّ النجاح الحقيقي هو أن تنتقل من فشل إلى آخر ولم ينقص من حماسك شيء»[6] في قصيدتها "نيران".

إنها العتبة –القناع–التي تحجب ذات الشاعر، «تنطلق بلسانها وتتكلم بأصواتها وتحتمي بقاماتها وهاماتها».[7] فاستحضار أقوال هؤلاء الشعراء قرينة باستئناس الشاعر بحضور أصحابها. فهذا

1- عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2011، ص 71.

2- ينظر: نعيمة نقري، كأني... به. دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2013، ص 7، 8، 9، 10، 20، 44، 51، 58.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 11، 12، 13، 15، 41، 49، 60، 66.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 54.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

6- ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

7- عبد المجيد بن البحري، مجلة الحياة، ص 147.

التصدير له دور في بناء الدلالة وإنتاج المعنى، يزيح الضبابية عن نوايا الشاعر، يحتمي بها ليعطي لنفسه صفة الشرعية في العملية الإبداعية التي اتخذها والأبعاد التي رمى إليها.

ومن التصديرات ما جاء آيات قرآنية، مثلما هو حال التصدير الذي جاء في قصيدة اعترافات إدريس الأزرق في بساطه الرابع: «وَرَفَعْنَاهُ مكانا عليًّا» صدق الله العظيم.[1] **الآية 57 من سورة مريم.** وفي قصيدة العَلْيانْ، alien : «كلا إن كتاب الأبرار لفي عليين وما أدراك وما عليون كتاب مرقوم يشهده المقربون إن الأبرار لفي نعيم» صدق الله العظيم.[2] **الآيات من 18 إلى 22 من سورة المطففين.** وثمة شعراء لجأوا إلى تصدير خاص، نابع من عمق تجربتهم الذاتية، كما هو حال تصدير محمد فؤاد ومان في ديوان "رائحة النهاوند"[3] «إذا كنت أعشق كلّ نساء الوطن/ فكل النساء الوطن../ وكلّ الوطن.. امرأة..!!!». كتبه الشاعر بشكل أسطر شعرية "ومضة".

يحمل هذا النوع من التصدير استراتيجية تخلق فضاء لتعدّد الأصوات وتشكيل نصا ضمنيا مركبا، الذي يجب أن يتم التركيب فيه بين العناصر والنظر إليها كنص واحد.[4] أمّا رابح ظريف فوضع تصديرا خاصا بالقصيدة، فكأنه يوحي إلى أنّ روح القصيدة باقية، لا تجرفها رياح التغيير العاتية، مثلما تفعل بالإنسان الذي يذوب ذوبان الثلج باسم الحداثة: «لن تنحني القصيدة.. لأنها ليست نحن»[5]. فالشاعر بثّ القرار والعزيمة في القصيدة، إنّها مغامِرة تتحكم في مصيرها. وثمة نوع آخر من التصدير الذاتي، يقع على رأس القصيدة مباشرة بعد العنوان، كما فعل محمد الأمين سعيدي[6] على سبيل المثال، في قصيدة رحلة إلى بدايات المجد: «الموت كلمة انغرس معناها عميقا في طينة الحياة» م.أس. أو في قصيدة، ضجيج أناي: «لن يفيض القدح إلاّ بي، ولن أتدفّق إلاّ بك يا أناي، وليذهب الحاقدون إلى الجحيم» م.أس.

أما في قصيدة الرحلة شعرا: «الشعر يسكنه شيطان، ويحرسه ملاك.. والشاعر واقف في ساحته

1- الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2010. ص36.

2- المرجع نفسه، ص 65.

3- محمد فؤاد ومان، رائحة النهاوند، ص 8.

4- ينظر: رشيد يحياوي الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، ط1، لبنان، 1998، ص 25.

5- رابح ظريف، وجهي الذي لا يراني، منشورات ANEP ، الجزائر، 2013، ص04

6- محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2009، ص 47، 63، 65.

لا يدري إلى أيّهما يميل».م.أس. وفي قصيدة " في حضرة المتنبي"، وضع تصديرا اقتطعه من ميمية المتنبي: «أنام ملء جفوني عن شواردها/ ويسهر الخلق جرّاها ويختصم».(1)

لا يخلو المتن الشعري الجزائري المعاصر من التصدير –في معظمه–كنص موازي تعدّدت أنواعه وأشكاله لم يكتف الشاعر الجزائري بوضعه في فاتحة الديوان، إنما تعدى ذلك إلى جلّ قصائده. يتوقّف المتلقي عندها باعتباره المعني بها. وضعها الشاعر عن قصد ليتلقاها القارئ الواعي ويتتبع خباياها، لاسيما أنه ينتظر منه فكّ الشفرات، التي سيّج بها المتن الشعري ليأخذ بيده إلى الهدف المسطر له. وأهم ملاحظة، يمكن استخلاصها، هو أنّ الشاعر عند وضعه لهذه التصديرات وضعها في سياق معيّن هادف. والدليل أنها سيقت من نصوص تحمل أهمية عالمية في مجالات مختلفة، منها الدينية والعلمية والفكرية والثقافية وغيرها من الحقول الدلالية، التي لا يغيب فحواها عن المتلقي، بل بمجرّد قراءتها تحضر في ذهنه تلك العلاقة التي تربط التصدير بما يريد الشاعر الوصول إليه، لاسيما إذا كانت تنتمي إلى المجال الديني والفلسفي والأسطوري ذات صلة بالموروث القديم منتزعة من شخصيات أو حتى من القرآن الكريم، كما هو ماثل في العيّنات المقدّمة.

مهما تكن نية الشاعر (الواضع) لهذه التصديرات، فإنها تشهد له بالثقافة الواسعة والاطلاع على جوانب اتصالات الحياة، التي جعلته قادرا على اختيار ما يلائم نصوصه الشعرية واستيعابه لها والاتكاء عليها للتأثير على المتلقي، الذي بدوره يتلقاها (التصديرات)، بحذر شديد، يربطها بالعنوان والمضمون، لأنه لم يعد يقرأ النص الشعري قراءة فرادية، إنما أصبح بين يديه نصين عند قراءة التصدير والمتن، ويطلع على أفكار ومصادر أخرى لمؤلّفين آخرين، فأصبح المؤلّف يقوم بدور المثاقفة والتعليم غير المباشر للمتلقي، ذلك بإرشاده إلى هذه المصادر، التي لولا قراءته لهذه الأعمال الشعرية لما أتيح له الاطلاع عليها.(2) فالشاعر أضحى المعلّم الذي يسعى في الخفاء، جاهدا لإخراج القارئ من النمطية التي تثير الرتابة القرائية للنص الشعري.

إنّ ما يلفت الانتباه هو أنّ الشاعر الجزائري يقتبس من متعدّد، وفي هذا إحالة إلى ثقته بنفسه

1– أبو الطيب أحمد المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 332.

2– ينظر: لحمداني حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2000، ص55.

ورفع شأن عمله الفني، لاسيما عند الاقتباس من كبار الفلاسفة ورجال الدين المتصوفة والمفكرين والشعراء القدامى. يعدّ استحضاره لهذه الذوات في ساحة التصدير، دعما لخطابه الحجاجي أو دفاعا عن رؤيته، التي تتضمنها القصيدة. الأمر الذي يجعل القارئ يهتم أكثر بهذه القصائد، التي عُدّت عالما فكريا فلسفيا تاريخيا وثقافيا داخل إطار شعريّ، أسطُره همزة وصل بين المتن والعنوان، وبين هذا النص الموازي، الذي يفرض وجوده في الكتابة الشعرية المعاصرة، يُجبر الشاعر على أن تجتمع لديه ملامح الثقافة الموسوعية وأن يجد سبيلا لربط اللاحق بالسالف من أجل جذب المتلقي وتوجيه ذائقته الأدبية/الشعرية، وتكثيف مجال القراءة لديه.

2-2 عتبة المقدّمة: préface

تعدّ المقدّمة نصا مصاحبا وعتبة تفتح باب الدخول إلى عالم النص الشعري، لا يمكن تجاوزها بسهولة. «إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته».[1] هي علامة دالة ذات أهمية، كعتبة نصية، تشتغل على مساعدة المتلقي وتوجيه مسار قراءته. لاسيما أنها عتبة مفسرة للعنوان وشارحة للنص[2] وهي وظيفة تخلق علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي، يبدأها بالإغراء وإثارة الدهشة وتنتهي باتفاق بينهما. أضحت هذه العتبة أساسية للنص، بدونها سيكون عالما مغلقا يصعب اقتحامه، لأنها توجه المتلقي إلى عمق الأثر الأدبي لكونها خطابا حول النص أو يحيط بالنص، بتعبير جيرار جينيت. تثير انتباه المتلقي إلى جانب إخباره.

يمكن للمقدمة أن تقع في أوّل الأثر الأدبي، كما تقع في آخره، ذلك حسب الدلالة والقيمة التي يعطيها صاحبها لهذه العتبة. كما يمكن للمتلقي التمييز بين نوعين من المقدمات، مقدمة ذاتية يضعها المؤلف نفسه، ومقدمة غيرية يضعها مبدع آخر أو ناقد وأحيانا يكون الناشر بعينه. يسعى صاحبها إلى تأسيس استراتيجية وظيفية ذات مقام يجعل منها، نصا موازيا يقتحم النص الإبداعي، مثلها مثل

1- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء،2000 ص53.

2- ينظر: جيرار جينيت، عتبات، ص 218.

العنوان وغيرها من العتبات الحاملة لسياقات توظيفية هادفة. بل تقوم بعلاقة تواصل بين المتلقي والنص وتفتح له باب الولوج إلى أغواره، وتسلّحه بآليات يكسر بها تلك العقبات، التي قد تصادفه عند الحفر في مكوّناته، وتخرجه إلى قراءات عديدة، تسمح له بالإسهام في توليد المعنى واكتشاف خباياه، ثمّ إعادة بناء النص وتأويل دلالاته. هذا إن تمكّن صاحب المقدمة تحرير المتلقي/الناقد من قيود الشروط التي سيضعها في توجيهه إلى المتن، لاسيما أنّ ثمة من يرى مساوئ في وضع المقدمة لأنها تسيّر القارئ عن وعي، باعتبارها وسيطا بينه وبين النص، لهذا يرى بعضهم أنّ «العمل الجيّد لا يحتاج إلى تقديم».[1] لأنه يمكن أن يفقده دلالته بالرغم من أهميته في توجيه مقروئية المتلقي.

انطلاقا من هذا الطرح، يشتغل فضول المتلقي الجزائري على طبيعة التقديم في المجموعات الشعرية الجزائرية المعاصرة، فيما إذا كانت تخدم علاقة النص بالمتلقي وتفتح المجال واسعا أمام هذا الأخير لإعادة بناء النص بعد هدمه وتأويل دلالته وتكثيف قراءته!

أضحت مسألة المقدّمات في الدواوين الشعرية من الظواهر الشائعة في المدوّنة الشعرية الجزائرية منها ما كتب بأقلام أصحابها وهي ذاتية، ومنها ما كتب بأقلام شعراء آخرين أو أساتذتهم أو أصدقائهم أو نقاد معروفين في الساحة الأدبية (الشعرية)، وهي مقدمات غيرية. فأيّ كان نوعها، فهدفها الأساس هو تقديم رؤية الشاعر لعالم الإبداع، كما تأتي تدعيما وتشجيعا وتنويها، على غرار دواوين "ملصقات" لعز الدين ميهوبي، بقلم يوسف وغليسي، وديوان "تراتيل حلم موجوع" لمحمد خمار، بقلم أحمد منور وديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي بقلمه ذاته، وديوان "مسقط قلبي" لسمية محنش بقلم عبد الله العشي. وديوان "قال سليمان" لسليمان جوادي بقلم محمد بلقاسم خمار. وديوان "ربّما..!!" للشاعرة راوية يحياوي بقلم السعيد بوطاجين. وديوان "الأعمال الشعرية" للشاعر أزراج عمر بقلم محمد علي شمس الدين. وديوان "شمس على مقاسي" للطيفة حرباوي بقلم الشاعر القاص والناقد المصري محمد سوقي. وديوان "مدار القوسين" للشاعر ناصر لوحيشي بقلم شوقي ريغي. وغيرها من الدواوين، التي لا يمكن حصرها في هذا المبحث. كلّها تمتدّ بين الثلاث صفحات واثني عشرة صفحة فأكثر. فلو تصفح القارئ مقدّمة ناصر لوحيشي في الديوان المذكور آنفا، يجدها قراءة نقدية مهّدت لميلاد

1- عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت، ص 51.

الشاعر شعريا في ظروف وسنوات الصراع، وهي بيئة خصبة لظهور إيديولوجية جديدة انبثق منها «مدار القوسين"، حاول شوقي ريغي كشف المراتب الفنية التي حققها الشاعر بين شعراء جيله وتمكنه من الجمع بين عناصر الأجناس الفنية الأخرى.

قام صاحب المقدّمة بتحليل سريع شامل لما احتواه الديوان من رموز ودلالات وقيم، يمكن تلخيصها بما جاء في الصفحة السادسة عشر من المقدمة ذاتها: «إنها الأرواح الصافية التي تسكنها أكثر ممّا هي كلمات وصور ومعان وخروق، إنها الصفاء والنقاوة والبساطة، النفس المفعمة بذكريات الطفولة والحنين إلى البراءة، والحلم بغد أفضل، والذي يحقق المقولة الأبدية بأنّ الشاعر هو الإنسان الوحيد الغنيّ حقا في إنسانيته».[1] ثمّ أنهاها بمقطع للشاعر في قصيدة "نغمة آسفة" من الديوان. أمّا في مقدّمة أزراج عمر، الممتدة من الصفحة الخامسة إلى الخامس عشر، فيلاحظ القارئ مراحل تطور شعر أزراج وأثر الغربة في سلوك الكلمة الشعرية، التي لبست لباس الحزن والحنين وانتهجت لغة الرحيل. إيقاعها خافت هادئ كما أنها تحيل إلى العزلة وطغيان أسى الوحدة، كلّ هذا الزخم من الحالات الشعورية دعّمها "المقدّم" بعيّنات من شعر أزراج، بشيء من التحليل الذي يحتاج إلى الولوج إلى أعماق التجربة الشعورية لهذه القامة الشعرية.

لا يخفى عن قارئ مقدّمة "سليمان جوادي"، تقديم السيرة الذاتية للشاعر والإلحاح على مراحل تطوّر إبداعه الشعري. اكتفى محمد خمار بذلك، ولم يعمد إلى فتح مغاليق النص، التي هي وظيفة معظم عتبات التقديم، اكتفى فقط بالإشارة إلى نزعة الشاعر النفسية المتمرّدة، الساعية إلى التغيير الجذري في أسس المجتمع، مدعما بمقطع من قصائده. وهذا التقشف في تقديم الديوان لم يكن إجحافا ولا تقليلا من شاعرية الشاعر، إنما اعتقادا واعترافا أنّ من أراد قراءة الشعر بمتعة يكون «بلا مقدّمات أو تعاليق، وبدون توجيه أو تحليل وبلا نبش بين المحاسن والمساوئ وأحرى بمن ينشد الجمال أن يستوعبه بلا وسيط، وأن يواجه الدهشة وحيدا، وأن يكتشف المعجزة بقلبه وعينيه دون أن ينتظر من يقول له: انظر هناك ..!».[2] واضح أن الشاعر/الناقد، محمد بلقاسم خمّار رافض للمقدّمات داخل

1- ناصر لوحيشي، مدار القوسين، المقدمة، منشورات فاصلة، ط1، الجزائر، 2013، ص 16.

2- سليمان جوادي، قال سليمان، المقدمة، ص 8.

المجموعات الشعرية وأيّ عمل أدبي مهما يكن جنسه. لكن هذا ليس رأي كلّ المبدعين النقاد، فأسعد الجبوري على سبيل المثال –وغيره من المهتمين بالتقديم–، وضع مقدمة في ديوان سعال ملائكة متعبين لخالد بن صالح بعنوان "نقاط عن المختلف" على متن ثلاث صفحات، يتحدّث فيها عن تجارب الشعراء المعاصرين وعن الحداثة والمحدثين، وفيها وضح الوجه المغاير للشعر الذي يراه لم يعد: «أسئلة فقط، لم يعد منتوجا شيطانيّا، بل جمهرة حرائق تؤكّد بلاغة الصورة وأفعال سحرَة تُؤلم المفردة، فتخرجها من سياق الصراخ إلى منصة الخلق داخل اللغة الواحدة».[1] فأسند إلى الشاعر خالد بن صالح صفة الخرق للذاكرة بشفرة شعرية تميل إلى شقّ التربة المتجمدة للغة بنوع من الاقتحام، رافعا الكلمة عاليا تتبع منها المعاني المتسربة من لغة ناضجة تتفرّع منها سياقات ومسالك عدّة داخل المتن النصي.[2] ألحّ المقدّم على إبراز كنه الكلمة الشعرية لدى الشاعر، وعلى فكرة الاختلاف مع النصوص، التي تصطاد من نصوص أخرى، يراه منتجا نشيطا للمفارقات. يقول في مورد نصوصه، متاهات الحياة وأوجاعها «فالنساء تراب مناسب تمّ عليه بناء النصوص في غالبيتها العظمى، وهو بناء منح اللغة متانة في الصورة ومدارات بديعة في التوليد الجمالي».[3] فهذا وقوع حافر الشاعر على حافر نزار قباني "شاعر المرأة " فكيف تجاوز "أسعد الجبوري" هذا المسار، الذي لا يخفى في الساحة الشعرية العربية، ويقول: «الشعر في هذا الكتاب يتنكر لفكرة التناسخ، كونه يقدّم نصوصا باهرة تحاول التهرب من ضغوط التجارب الشعرية الأخرى، لتكون محلّ استدراك حقيقي لفكرة الاختلاف مع النصوص التي نقرأ في غبار هياكلها هنا أو هناك».[4] فمهما يلمس المقدّم من ذائقة جمالية رفيعة، فلا يمكن إسناد الاختلاف الكلي الشامل إلى نصوص الشاعر، إنما ثمة تداخل وتصادم وتحاور بين هذه النفوس الشاعرة، التي لا تتوقف عن التمرّد اللغوي.

ثمة نوع آخر من المقدمات الغيرية، توجد على سبيل المثال في ديوان "فيزياء" لعبد القادر رابحي وإن لم يسميها صاحبها، وردت على ثماني صفحات، جاءت على شكل دراسات مصغرة "فقرات"

1- خالد بن صالح، سعال ملائكة متعبين، المقدمة، ص 11.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 11.
3- المرجع نفسه، ص 12.
4- المرجع نفسه، ص 12.

تعرضت إلى نصوص "فزياء" لمجموعة من الشعراء/ النقاد من مختلف البقاع، أشارت إلى لغة الشاعر وحروف الشعر، كما فعل مجذوب العيد المشراوي/ الشاعر الجزائري الذي وصف هذه اللغة وقال هي: «التي يراهن عليها ويؤسّس لها بكلّ وعي..».[1] وواصل على هذا الرأي مصطفى عراقي الشاعر/الكاتب المصري، في ملتقى الشعر الفصيح، رابطة الواحة الثقافية: «وهكذا تشكلت الحروف شعرا وفكرا، في صراع فني ثائر مع المادة والكتلة والفراغ لتشكل معها رؤية جديدة ذات أبعاد مبتكرة تنطلق من فيزياء صحرائنا نحن وثقافتنا التي مزجت العلم بالأدب، والفن بالحكمة...»[2] واتفق معهم الشاعر محمد الأمين سعيدي، الشاعر/الناقد الجزائري: «وقصيدة فيزياء ... إنما تحاول أن تطرح اللغة بشكل مختلف... نجدها تراهن على عدّة أشياء بعضها متصل بالخصيصة اللسانية والبلاغية أو شعرية النص، وبعضها متصل بالقارئ..».[3] ونفس التعليق قام به الكاتب العراقي "خليل حلاوجي" و"محمد معروف آل جلول"، الكاتب/الناقد الجزائري، وهشام مصطفى الشاعر/الناقد المصري الذي وصف "فزياء" بالنمذجة الصادقة للحداثة الشعرية.[4] إنّ وضع هذه المقدمة في آخر الديوان له دلالته، لاسيما أنها دراسة لشعراء وكتاب نقاد متميّزين، تبرز وجهة نظرهم من الأثر الشعري للشاعر تعين القارئ على قراءته وكشف مدى عمق هذه التجربة الشعرية.

يعثر المتلقي على نوع آخر من المقدمات، إضافة إلى المقدمة الغيرية الواردة في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، يتمثل في المقدمة الذاتية، التي يفضّل الشعراء وضعها في مجموعاتهم أمثال "سميرة بوركبة" في ديوان "ليزانْكسيا". وضعت مقدّمة ذاتية في خمس صفحات بعنوان "إشارة الشاعرة" يليه عنوان فرعي: " لماذا ليزانكسيا؟"، تقول أنه دواء نفسي يوصف لعلاج حالات القلق الحاد. وألحت على تفسير العنوان لما يحمله هذا الأخير من أهمية كعتبة نصية توازي المتن. وأشارت إلى تأثير مهنتها كنفسانية في كتاباتها الشعرية، لأنّ حالة الإبداع بالنسبة إليها: «هي عملية إسقاط لما هو مخزن في اللاشعور، وهي من جانب آخر، تفريغ نفسي لما تكتنزه النفس الإنسانية من هموم الحياة

1- عبد القادر رابحي، فيزياء، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2010، ص 97.

2- المرجع نفسه، ص 98.

3- المرجع نفسه، ص 99.

4- ينظر: المرجع نفسه ، ص 100، 104.

وأحزانها وتراكماتها، والحالة الشعرية هي كلّ هذا».[1] شرعت في وصف ديوانها وأنواع قصائده التي تراها "بلسما للروح ومداواة النفس بالشعر" ثم انتقلت إلى وصف لوحة الكتاب وذكر صاحب الرسم "حسن زويني" وأشادت بإعجابها باللوحة. أرادت إدخال المتلقي إلى مستشفاها الخاص، فأعطته دواءها المفضل لإزالة الأحزان وضمد جروح الروح.

الأمر نفسه قامت به الشاعرة راوية يحياوي في ديوان "كلّك في الوحل... وبعضك يُخاتل، تطاولت لتكتب تقديما لمجموعتها الشعرية، فأقرت أنه من الصعب فعل ذلك، لأنه مغامرة «تتلبس بقلق الأسئلة: ما الشعر؟ ما الشاعر؟ فقدّمت الشعر على أنه كيمياء إشراقات القلب المركب، وحكمة الافتتان المستمر بوجود بِكْر. وهو قلق دائم من كينونة متعثرة، تحاول ترميم نفسها باستمرار. أما المتعاليات كاللغة والتصوير والإيقاع، فهي تحتاج إلى اشتغال حذِق متواصل، حتى لا يفلس المقول ثم ينتهي».[2] إنها ترى الشعر كائنا يمارس سحره في امتلاك الآخر. أمّا الشاعر فهو مالك للّغة العليا ومعرفة القول، يسعى إلى اكتشاف المجهول.[3]حاولت الشاعرة الاقتراب من عالم الشعر وأدواته الساحرة بعين ناقدة، تسأل كيف يتأسّس المنجز الشعري انطلاقا من الذات الشاعرة التي تطارد المجهول. المسعى ذاته سعاه "فاتح علاق"، في ديوان "الكتابة على الشجر"، على مدى ست صفحات ظهر ملحاحا في تعريفه للشعر، في زمن ضاعت فيه الحدود والمقاييس. فتساءل: هل تكمن حقيقته في التعبير عن المجهول في النفس والكون؟ إنه يرى أنّ الشعر: «لا ينفجر إلاّ من ذات تنفعل بموضوع معين على ضوء تجربة محدّدة تؤهّلها إلى استعمال تقنيات معيّنة تحوّل هذا التفاعل إلى قيمة فنية»،[4] كما فعل عمالقة الشعر «كالمتنبي وأبي العلاء وشكسبير وغوته».[5] يرى الشعر رحلة في أعماق النفس، لا تسكعا في سوق الكلمات وحانات البديع، يبعد الجمال الشعري من رشاش

1- سميرة بوركبة، ليزانْكسيا، المقدمة، ص 8.

2- راوية يحياوي، كلك في الوحل، المقدمة، ص 11.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

4- فاتح علاق، الكتابة على الشجر، المقدمة، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص 5،6.

5- المرجع نفسه، ص 7.

الأشكال والألوان البراقة لينقذها من العبث والمغالط. [1] يرى الشعر رسالة في الحياة، لأنه إذا كان: «لا يحمل روح الوجود لا يستحق أن يقرأ، لأنه طبل أجوف ولا يمكن أن يصل إلى ساحة القلب مهما وضع على وجهه المساحيق ورصع جبينه بالجواهر».[2] فليس كلّ ما يقال شعرا وليس كلّ من يقول شاعرا.

كتب عبد الله حمادي، في "البرزخ والسكين"، مقدّمة مطوّلة عنونها "ماهية الشعر"، وهي مقدمة نقديّة، وجّه بها المتلقي إلى مفهوم الخطاب الشعري الحداثي والإبداع الفني، لها ثقلها كعتبة تحيل على فضاء المتن الذي تتنوّر القراءة بها. بحيث حاول الشاعر تأطير القارئ وجعله ينطلق من مفهوم حداثي للشعر الذي يعدّه: «خرقا للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء».[3] إنّه يتفق مع الرأي القائل بأنّه يُتاح للحداثة الشعرية العربية التجسّد فنيّا دون أن تفقد هويتها بالرغم من قيامها على علاقات التأثير والتأثر بينها وبين ثقافة الآخر دون انغلاق ولا ذوبان.[4] فالحداثة الشعرية في الدرس النقدي «مصطلح فنيّ لا زمني يعنى به تحديدا الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب».[5] كما أنه يجد في لغة الشعر إبداعا لغويا خاصا «يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر».[6] يتجاوز من خلالها المألوف ويجعلها وسيلة لمغامرته الشعرية. سطّر الشاعر بهذه المقدمة الطريقة التي يجدها الوحيدة لقراءة قصائده على ضوئها، لتفهم رؤاه، لذلك ألحّ على تصحيح المسار القرائي للمتلقي، حتى لا تقرأ نصوصه خطأ وخارج هذا الإطار أو خارج هذا الوجود النصي. بهذا التحديد قزّم أبعاد التأويل وحصرها في رؤية صوفية محضة، مؤكّدا أنّ: «الوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة».[7] هذا من الجانب

1 – ينظر: فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 7.

2– المرجع نفسه، ص 10.

3– عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، المقدمة، ص 5.

4– ينظر: نور الدين باكرية، تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو 2014/2013، ص 17.

5– حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 5.

6– المرجع نفسه، ص 6.

7– المرجع نفسه، ص5.

الرؤيوي الخاص بالشاعر الذي لا يريده أن يُفهم خطأ، لكن عبد الله حمادي لا يبدو متسلطا ولا رافضا للرأي الآخر في المسار التقني والفني لنصوصه. إنّه يدعو إلى الانفتاح، ويخص بالذكر القارئ الناقد الذي لا يمكنه كبح أفق انتظاره ولا تقييد مخياله وهو الواعي بنتائج فعل قراءته.

أمّا الشاعر يوسف وغليسي في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، فجاءت عتبة مقدّمته بعنوان "تأشيرة مرور". تأشيرة للمرور إلى نصه الشعري وإشراك المتلقي أوجاعه وأحزانه وانشغالاته التي تمس الإنسانية جمعاء، في قالب شعري راق. جاءت بقصد دعم العمل الإبداعي وردت بشكل مفاتيح، يلج من بابها القارئ إلى النص لفكّ مغاليقه وإنارة الطريق إليه. كما أنّها تؤسّس لخطاب جماليّ يحاور وعي الشاعر لفهم الظاهرة الإبداعية ويقترب من تجربته الشعورية، مثل ما جاء عند الشعراء سالفي الذكر وغيرهم من الشعراء الجزائريين. جلّهم أشاروا إلى مفهوم الشعر، الذي يتلخص في كونه موطنا يلجأ إليه الجريح والنشوان. هو مغامرة، أرضه اللغة الخارقة والمعاني الهاربة لالتقاط المجهول.

يكشف المتمعّن في النوعين من المقدمات أنّ الذاتية منها قد تسيء إلى العمل الشعري، لأنّ صاحبها يفرض رؤيته الخاصة على المتلقي، ويقدّم له مفاتيح القراءة جاهزة، ويقتل روح القراءة الخاضعة للهدم والبناء وملء الفراغات، وإن كان هذا النوع يستحسنه القارئ العادي، الذي لا يهتم بالتحليل وإعادة بناء النص. أمّا المقدّمات الغيرية، فتخضع قيمتها إلى وزن المقدّم وكشف قامته في الساحة الأدبية وعلاقته بالمقدم له، حسب ما يضيفه للعمل كمكمّل أو عتبة توازي المتن الشعري تساعد القارئ على فهم النص وتمكّنه من امتلاك آليات القراءة الفاعلة، بخاصة إذا ابتعد المقدّم عن أساليب المحاباة واهتمّ بتقديم النص دون مغالاة في تقديم صاحبه. فهذا الوضع يجعل المتتبع يجزم أنّ ما أوصل بعض الشعراء/النقاد يرفضون وضع المقدمات في الدواوين، لأنها قد تسيء أكثر ممّا تنفع. بالرغم من ذلك تبقى عتبة التقديم عند جلّ المشتغلين بها، مؤشّر الجمالية للخطاب البصري الذي يرافق التشكيل الفني للقصيدة. بحيث «يشكّل كلّ ذلك احتياجا تعبيريا بات سمة من السمات العامة للخطاب الشعري الحداثي».(1) يتفاعل فيها التقديم والمتن الشعري، حيث يتأكّد أمر اشتغال

1- أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص 119.

العتبات البصرية في إنماء النص وربطه بمتطلبات القراءة المعاصرة، لاسيما أنّها تهيّء القارئ لاستقبال النص وتختزل الطريق إليه، كما أنها تتحوّل إلى "خطاب دفاعي حجاجي". وهو الأمر الذي آمن به الشاعر يوسف وغليسي. أكّده بالسلوك الذي انتهجه في وضع مقدمتين اثنتين، في ديوان "تغريبه جعفر الطيار"، الطبعة الثانية. واحدة بقلم "سعيد بحري"، مدير دار النشر والإشهار لدار بهاء الدين. ومقدمة أخرى لصاحب الديوان "يوسف وغليسي". جاءت المقدمتان على مدى اثنتي وعشرين صفحة، تضمنت حصيلة عن الديوان، أجاب فيها الشاعر على أسئلة المتلقي المفترض عند أوّل اصطدام له بالعنوان "تغريبة جعفر الطيار"، وشرح أنّ "التغريبة" ليست «مرثية لواحد من أهل البيت وما دار في خلدي أن أعيد كتابة تاريخ الهجرة إلى الحبشة بالكلام الموزون المقفى، بل إنّ محاولتي لا تعدو أن تكون استدعاء للتراث للتعبير به عن روح العصر».(1) وما إلحاحه على وضع المقدّمتين إلاّ اقتناعه بتعالق العنوان بالمتن، ومن ثم كلّ ديوان خال من المقدمة، يدفن الحقيقة ويعيق السبيل إلى إيجاد مفاتحها.

3-2 عتبة الهامش: Marginalisation

إنّ ما يميّز النص الشعري الحداثي هو نوع صلته بالقارئ، صلة تدعو إلى الارتباك والحيرة تبعث بالمتلقي إلى كشف المغاليق، التي يجدها شفرات بدون مفاتيح أحيانا. لكنه ينتهي إلى كشف أبعادها وفاعليتها، يتراسل القارئ والمؤلّف ويلتقيان في عملية التأليف وإعادة البناء ومن ثمّ يتحقق مفهوم القيمة الجمالية الكامنة في نقطة تلاقي المؤلّف والنص والقارئ،(2) يصنعها فعل مشاركة المتلقي في استكمال النص واكتشاف عمق دلالته. لذلك يحاول الشاعر الجزائري المعاصر فكّ الكربة عنه بوضعه في مجال الصورة داخل فضاء بصري يسكن هامش الورقة، فيعدّها القارئ عتبة قرائية داخل فضاء طباعيّ تحفّزه على كشف المستور وتأويل الغموض الذي: «يعتبره الكثيرون من عوائق قراءة

1- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، المقدمة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1، الجزائر، 2000.

2- **ينظر: هانز روبرت ياوس**، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38، 1986، ص46. **وينظر: عبد القادر بوزيدة**، جمالية الاستقبال (أو التلقي)، عند هانس روبرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع10، ديسمبر 1996، ص 86.

النص الحداثي بطريقة ذكية، لا تلغي الغموض على مستوى النص لاعتباره من جمالياته».[1] كما أنّ هذه العتبة تعدّ رفيقا للمتلقي، الذي يستقي منها دلالات وتوضيحات للنص الإبداعي. فلا يمكن إدراج المتلقي في مصف العناصر السلبية، بحيث لا يتوقف دوره عند الإبداء بشعوره وانفعاله بالمنتوج الأدبي، إنما هو عنصر فاعل يسهم في العملية الإبداعية كطرف اجتماعي له صلة بالمكوّن الثقافي والحضاري، وعليه لا يمكن للعمل الأدبي أن يرقى أو يحيا دون علاقته بالمتلقي الذي لا يستهان بدوره في الاستمرارية والحركية الإبداعية. هذا يؤكّد أنّ مفهوم النص الأدبي ليس مستقلا وإنما يتعالق مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة.[2]

لم تعد الهوامش عبارة عن: «استكمال وتفريع للنص وتعليق إضافي إلى متنه جزء حيوي منه لكسر غنائيته»،[3] إنما تعدى صفة التأريخ والتفسير البسيط إلى ما يدعى بـ "القصيدة الهامش" وهي: «قصيدة متن لا تكتمل إلاّ بهوامشه الشعرية وهوامش لا تكتمل إلاّ بالمتن، وهي ليس محاولة شكلية للتميز بين ما هو جوهري وبين ما هو فرعي في القول الشعري».[4] فإعادة النظر إلى النص الشعري المعاصر، جعل من عتبة الهامش، عتبة قرائية تحمل وظيفة تشتغل على بناء فضاء النص الشعري وأبعاد صورته الشعرية، وصار علامة بصرية تحمل شفرة تجبر القارئ على بذل الجهد في فكها وتأويلها وأخيرا السعي إلى ربط العلاقة بين الهامش والمتن، ومن ثمّ كشف جمالية النص التي يحققها تفاعلهما. لا تقلّ عتبة الهامش أهمية من العتبات الأخرى، لأنّ دورها يكمن في توسيع مدارك المتلقي خارج المتن الشعري، ذلك بإثراء قاموسه اللغوي، لذلك عُدّ الهامش نصا موازيا، يقف عند حدود النص ويكشف المضمر فيه ويفتح مغاليقه كما أنه يكشف عن معرفة بعض الأماكن والشخصيات والأحداث لم تخطر في البال قبلا. إنه أمر جعل الدرس النقدي يولي اهتماما للحواشي والهوامش

1- يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، الأهمية والجدوى ، مجلة الآداب، ع7، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص 52.

2-Voir :Youri Lotman, La Structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourier, Bernard Kreise, préface d'Henri Mischonnic, Ed : Gallimard, 1976,p 390.

3- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000، ص 472.

4- المرجع نفسه، ص 488.

لكونها أهم عناصر المناص، لأنها تبرز تلك المنطقة المترددة التي يقع فيها المناص وأنها تقع بين الداخل والخارج (للنص)[1] وتعمل على تعضيد النص بالتعليق والشرح والتفسير للداخل النصي.[2]

أصبح الهامش من التقنيات، التي يستعملها الشاعر المعاصر في النص الإبداعي، كإحالة معرفية لتوضيح بعض المصطلحات أو لشرح أفكار القصيدة أو فكّ غموض، عساه ييسّر الطريق للمتلقي بقصد فهم النص والإسهام في إنتاجه وإعادة بنائه. فأضحى ضروريا، حتى عُدّ نصا آخر لاحقا يشغل القارئ عن النص الأصلي ويسير به إلى فهم مضمونه في الآن ذاته والاشتغال في إنمائه. إنّه من التقنيات المساعدة للمتلقي وتثقيفه وشدّه إلى النص الشعري وتحريك مشاعره وتفاعله مع المواقف الواردة في القصيدة أو الديوان، تقلّص المسافة للولوج إلى المضمون وأغوار النص أو كسبيل إلى فهم لغة الشاعر داخل السياق الشعري وإضاءة بؤر النص الغامضة. يوظفها الشاعر الجزائري المعاصر، بغاية التأويل والفهم الصحيح للبعد الذي تسير عليه القصيدة. وبغرض اقترابه من المتلقي المفترض، يشرع في شرح بعض الكلمات أو العبارات، أو يقدّم شرحا لمقطع من النص الذي يبدو غامضا ومكثفا بالرموز والإيحاءات، بقصد توجيه القارئ إلى كنه المضمون. كالهامش الذي وظفه على سبيل التمثيل، يوسف وغليسي في "تغريبة جعفر الطيار".[3] و"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار".[4] بحيث ربط شروحاته برموز الأعلام مثل "حسن البنا" و"حيزية". أو عبد الله حمادي الذي وضع هامشا في "البرزخ والسكين" بقصد التوضيح في مدى ست صفحات من أصل سبع عشرة صفحة. والملفت للانتباه أنه أحيانا يأتي الهامش بشكل لا يفهمه إلاّ متشبع بالثقافة الشعرية الخارقة للمألوف، ويتحكم في زمام فهم النص. فالهامش إذن يوظفه الشاعر من أجل تفسير ما يظنه غامضا بالنسبة للمتلقي، لأن الشاعر أثناء الكتابة يكون صاحب النص من جهة، ويكون متلقٍّ من جهة أخرى، فيضع نفسه مكان هذا الثاني عندما يشعر ببعض التعثر الذي قد يشعر به القارئ. يحاول شرح العبارة أو اللفظة في الهامش، الذي جعله منفذا ومذلّلا للصعوبات وموجّها في آن واحد

1- ينظر: جيرار جينيت، عتبات، ص 332.

2- ينظر المرجع نفسه، ص 343.

3- ينظر هوامش: يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار.

4- ينظر: هوامش: يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار.

مثل نص الشاعر "الطيب لسلوس" من ديوان الملائكة أسفل النهر:

رأيت نجمة الراعي،[1] التي لا تنزل للعشب،
وبرج العقرب المرقوم،
كيف أكسر قرنيَّ على الغروب اعتذارا للمجانين؟
ولا يسقط الأزرق من أعلى المثلث.
كيف؟
والجمالُ أدقُّ من رقم الماء[2]

أو عنوان سمية محنش، في ديوان "مسقط قلبي": نبيذ لريكا[3] بحيث "ريكا" امرأة سكنت منطقة طبنة القديمة. ويقال إنه كان لها محلّ لبيع النبيذ. و"طبنة" هي مدينة بريكة حاليا، ولاية باتنة. وغيرها من النصوص، التي تحتاج إلى هامش لتوجيه القارئ وتبديد الضبابية وفتح المغاليق، التي تبدو في النص وإلاّ بدلا من قراءته، ينفر منه المتلقي ويبتعد، لاسيما النصوص المكثفة بالرموز.

بالرغم من إيجابيات الهامش، إلاّ أنّ له سلبيات منها توجيه القارئ وجهة خاطئة أحيانا، بخاصة إذا كان قليل الوعي بالثقافة الشعرية. كما أنّ إكثار الشروحات إلى أن يصير نصا موازيا للقصيدة يحيّر المتلقي في أيهما يركّز عليه؟! وإذا أكثر من الخلفيات، التي توحي إلى قصدية الشاعر بإبراز مستواه في مجالات عدّة ويثقّل على المتلقي يغلق الكتاب "الديوان"، ولن يعود إلى فتحه أبدا. لأنه تاه ولم يعرف اتجاه العودة. لكن ثمة هوامش توضيحيّة يوظفها أصحابها من أجل فتح المجال واسعا أمام القراء وتقريبهم من النصوص بدل تنفيرهم ووضعهم في المجال النصي وإثارة رغبة القراءة والتفاعل مع النص والنص الآخر.

يكشف متتبع المدوّنة الشعرية الجزائرية، أنّها تحتوي على هوامش تتنوّع بين شرح المفردات أو التعريف بالشخصيات أو الأماكن أو ذكر الأساطير. والجدول الآتي يوضّح هذه الأصناف بصيغة تفصيلية كما أوردها أصحابها وعلى سبيل التعيين:

1- نجمة الراعي: كوكب الزهرة.

2- ينظر: سمية محنش، مسقط قلبي، ص 36.

3- ينظر: الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، ص 41.

الديوان	الصفحة	الهوامش	تعقيب
مدار القوسين لناصر لوحيشي	78	"إنّا رئات ولم ننكث مودتنا/ وذي حنايا الرؤى". **للجواهري بتصرف.**	
رائحة النهاوند لمحمد فؤاد ومان	72	النهوند: مقام موسيقي. الوهابي: نسبة للموسيقار محمد عبد الوهاب.	
زهرة الدنيا لعاشور فنّي	19	أم الحلي: مسقط رأس الشاعر.	/
ليزانكاسيا لسميرة بوركبة	56	تاورة: مدينة بسوق أهراس كلام من القلب: كتاب لـ "عمرو خالد"	غير كاف ليعرف أنّه للداعية الإسلامي المفكّر المهتم بالإصلاح الاجتماعي
	66	شجرة الفلين: موجودة في ساحة الثورة-الكور-منذ سنة 1880م.	
	70	كوندي: كوندوليزا رايس	لا يكفي بالنسبة للمتلقي البسيط. هي وزيرة خارجية للولايات المتحدة الأمريكية فترة 2005-2009

الديوان	الصفحة	الهوامش	تعقيب
" "	75	ست الحسن: البلادونا	لا يكفي لغير المختص في ميدان الطب أو لغير العارف في النباتات. ست الحسن: شجيرة من فصيلة الباذنجانية تستغلّ صيدلانيا في صنع بعض الأدوية.
	93	الفنار: قمّة الفنار بجيجل.	
	94	من قتل حمامتي: قصيدة للشاعرة **الخنساء**	غير واضح من هي.
	95	سميراميس: ملكة آشوريا(العراق). **الخنساء:** الشاعرة فضيلة زياية.	انتظرت الصفحة الموالية لتزيل الالتباس في الاسم.
مسقط رأسي لسمية محنش	36	ريكا: هي امرأة سكنت منطقة طبنة القديمة، ويقال أنه كان لها محلّ لبيع النبيذ.	

الديوان	الصفحة	الهوامش	تعقيب
لو... رذاذ لفاطمة بن شعلال	49	"هب وجهه صحيحا": "وجه صحيح": عبارة تستعمل في الحديث الدارج بالجزائر تطلق على من لا يخجل ولا يستحي.	لجأت الشاعرة إلى تعيين المناطق في ديوانها بشكل لافت ومكرّر!
	87+83	الذرعان: منطقة بولاية الطارف شرق الجزائر. /بجاية: ولاية من ولايات الشرق الجزائري.	
	115	"تغزل الوهم على كل البحور": بحور الأوزان الشعرية.	

تشير الهوامش الواردة في الجدول إلى مواضيع متنوعة، تؤثر في إثراء الرصيد اللغوي للمتلقي وتكثيف مرجعيته الثقافية والعلمية والتاريخية من خلال الإحالة إلى أماكن وأساطير وأسماء علم ومعاني محلية تثري قاموس القارئ وتضيف إلى معلوماته ما اتفق عليه العرف المحلي للمناطق المذكورة.

وثمة طريقة أخرى للتهميش تتمثل في إدراجه ضمن آخر صفحات الديوان، قبل الفهرس، مثلما فعل الشاعر عبد القادر رابحي في ديوانيه: "السفينة والجدار" و" أرى شجرا يسير". بحيث خصّ الصفحة (93) في الديوان الأول لهوامش قصيدة واحدة فقط من بين اثنتي وعشرين قصيدة، وهو أمر يحيّر أفق المتلقي في هذا التمييز، الذي أقامه لقصيدة "تيهرت أمّي" مسقط رأسه. تستحق الوقوف عندها، لأن الشاعر وضعها بقصدية، تتقاطع مع المقدمة، بحيث عرّف تيهرت تعريفا بعيدا عن موقعها الجغرافي، فعمد إلى تاريخها وناسِها الذين بصموا وجودهم في عروقها، ليقول إنها مدينة عريقة لا تزول بزوال الرجال، مدينته أوّلا كشاعر ومدينة القامة الشعرية الرستمية الشاعر: «بكر بن

حمّاد، عاصمة الدولة الرستمية التي أسسها عبد الرحمن بن رستم وامتد حكمها من 777ميلادي إلى 909 ميلادي. وتسمى الآن تيارت».[1] وأشار إلى مناخها "شديدة البرد" وذكر إشارة ابن خلدون إليها في مقدّمته التاريخية وذِكر المؤرخ هيرودوت لبعض قبائلها.[2] وهو المؤرّخ الإغريقي اليوناني الرحالة الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد. كتب عن أماكن عدّة زارها حول العالم. [3]

يعدّ هذا الهامش نصا موازيا يبحر القارئ داخل تيهرت الأسطورة / تيهرت المدينة/ تيهرت التاريخ تيهرت الشاعرية/ تيهرت الوطنية/ تيهرت الأم. ولم يتوقف عند الوجه التاريخي لها، إنما واصل في التهميش ليورد لفظة دالة على المكان، جاءت ضمن البيت الشعري: تنوء بحِمله الغافي"جزول"/ ويحمله معي جسمي السقيم.[4] وضع شرحا لـ "جزول": جبل شاهق بالقرب من تيهرت وينطق بالدارجة: قْزُولْ.[5] عاد إلى بكر بن حمّاد وخصّ له تعريفا لسيرته الذاتية: "بكر بن حماد(ت 296) شاعر الدولة الرستمية، فقيه ومحدث سافر إلى بغداد والتقى ببعض شعرائها كدعبل الخزاعي، هجا الخليفة المعتصم، كما عارض قصيدة عمران بن حطان، أحد رؤوس الخوارج، التي مدح فيها عبد الرحمن بن ملجم – قاتل علي بن أبي طالب– وكان بكر بن حماد يحاول أن ينتصر للإمام علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه. ثم ذكر شخصية أخرى، ماثلة في شخصية "أروى": «كريمة مؤسس الدولة الرستمية عبد الرحمن بن رستم قدمها أبوها عبد الرحمن زوجة لأحد أعيان الأسر الحاكمة وهو مدرار بن اليسع، يريد بالمصاهرة التقرب من أهل المنطقة وإحكام القبضة على موازين القوى التي تؤهله لبسط نفوذه».[6] يتميّز هذا الهامش بكونه رسالة مشفرة تقلق أفق انتظار المتلقي، لأن ما قُدّم ظاهرا ليس بالضرورة مقصد الشاعر. إنه يتضمن أمرا يُخفيه قناع من فلاذ، يُضاف إلى الجانب التاريخي لتيهرت، الذي يريده الشاعر يحيا في الأذهان، يتراسله جيل عن جيل، حتى لا يندثر. عبّر

1- عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2009، ص 93.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص93.

3- ينظر: هيرودوت /https ://ar.wikipédia.org/wiki

4- عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص 17.

5- المرجع نفسه، ص 93.

6- المرجع نفسه، ص 93.

عنه الشاعر بإشارته إلى الريّاح والجراح التي تعاني منها "**تيهرت أمّي**" القصيدة في ديوان "أرى شجرا يسير، الذي نُشر سنة 2011، وضع هامشا لقصيدة وحيدة كذلك، وهي "شجر من نزيف الكلام" في الصفحة 102. لكنّه لم يكن كثيفا في البعد مثل الأوّل، إنما كان هامشا شارحا موجها إلى عناوين لدواوين شعر:

-"الكهوف المضيئة": «عنوان ديوان شعر للشاعر الجزائري محمد عبد القادر السائحي»، الذي جاب فيها الشاعر، يبحث في نصوصها علّه يجد ضالته: «جبتُ (الكهوف المضيئة) / أبحث في النص عن عشبة للخلود».[1]

-"الصعود على قمّة الونشريس": «عنوان الديوان الأول للشاعر، نشر متأخرا بالنظر إلى دواوينه اللاحقة». إنه إشهار ودعوة المتلقي إلى العودة إليه وفهم الخط التفكيري للشاعر بشكل شامل: «قلتُ كلَّ الذي عشته / في (الصعود إلى قمّة الونشريس)».[2]

-(الكتابة قفزة في الظلام): عنوان كتاب للأديب الروائي الجزائري مرزاق بقطاش. استعان به الشاعر ليدين الظلم والمحسوبية والقمع المقنّع، الذي يعاني منه أوفياء الكلمة الجميلة، التي لا يُعرف لها مصير: «وبعضا من الشكّ في داخلي... / يعلن أنّ: الكتابة يا صاحبي (قفزة في الظلام)».[3]

تشتغل هذه النصوص على ربط علاقة بين الهامش ومتن النص، يربط بين(أسفل الصفحة)/ آخر الديوان والنص. يترك المتلقي يُقِيم علاقة بين العنوان وما وضعه من هامش. بحيث لم يكن القارئ ليملأ فراغه المعلوماتي، لولا وجود هذه الهوامش، التي تسعى إلى فتح مداركه على ثقافة جديدة مستمرة متعدّدة.

تتمظهر الجمالية النصية من خلال العتبات وتحمل بعدا شعوريا ينقل ملامح العالم الداخلي للشاعر الجزائري المعاصر، الذي يعاني ويلات الظروف الاجتماعية ومفارقات الحياة. وتشكّلت منها: «لا قلب للنهار، لمنيرة سعدة خلخال/ لماذا يحنّ الغروب إليّ؟، لصليحة نعيجة/ صحوة الغيم لعبد الله العشي/ لو.. رذاذ، لفاطمة بن شعلال/ شمس على مقاسي، للطيفة حرباوي/ حالات الاستثناء

1- عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص 48،49

2- المرجع نفسه، ص 52.

3- المرجع نفسه، ص 52.

القصوى، لعبد القادر رابحي/ شظايا، لمجذوب العيد المشراوي/ ضجيج في الجسد المنسي، لمحمد الأمين سعيدي/غيم إلى شمس الشمال لمحمد توامي./ أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ليوسف وغليسي/ أكوام الجمر، لخيرة حمر العين/ البرزخ والسكين، لعبد الله حمادي. وغيرهم»، كتيمات أساسية في العالم الشعري الجزائري المعاصر، لها ثقلها في المقروئيّة الحداثية.

يعدّ الهامش كنص مواز من العتبات الهامة في العمل الإبداعي/الشعري. يقوم بوظائف متنوّعة تساعد المؤلّف على إيصال ما لا يقدر النص إيصاله بمفرده، كما تمكّنه من البوح بالعديد من الأمور ذات صلة بتجربته الشعورية، وبثّ ما يريد من أفكار وتشغيل أفق المتلقي. ولا يتحقّق له ذلك إلاّ بتضافر جهود الأثر الإبداعي والنص الموازي في إيصال مقاصده إلى المتلقي وترسيخها في ذهنه. لعلّ هذا ما جعل جيرار جينيت يشتهر بقوله: «احذروا العتبات».

1- عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص 52.

المبحث الثاني: التشكيل الطباعي

لم تعد القصيدة المعاصرة مجرّد تشكل لغوي في شكل وقالب معلوم مسبقا، إنما صار لعناصر الشكل أهمية بالغة تساعد المتلقي وتوجّهه إلى التعامل مع النص. فالنص بشكله الجديد كسر النمطية المعهودة، و«اكتسب نمطيته مع بداية التدوين وأن تعجب النفس وإيلاعها بالسماع، يؤدي إلى متعة العين بالنظر إلى النص، وهو ينظم عناصر تشكله».[1] ومنه تمكّن المتلقي من معرفة الأبعاد الهندسية للنص الشعري المعاصر بصريا، لأنه «في حالة انتفاء التلقي البصري لا يمكن للآذان أن تدرك الشكل في أبعاده المميزة تلك، كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدّمه كذلك».[2] وهو أمر جعل من حتمية تفاعل الحواس ضروريا في العمل الإبداعي الشعري المعاصر، اهتمت به الدراسات الحديثة داخل فضاء النص. وما يحمله من عناصر تعد لغة ثانية أو جزءا ثانيا من النص داخل بناء مغاير للسائد.

تفاوت الشعراء في الاهتمام بهذه الظاهرة، لتفاوت تجربتهم الشعرية وقدراتهم الفنية وتفاوت درجات تقبلهم للتفاعل مع التجارب الشعرية المعاصرة غير التجارب الجزائرية. وبالتالي سعى الشعر في خرقه لعمود الشعر واتخاذه فلسفة الهدم من أجل البناء والتجديد في الإيقاع، إلى بناء مغاير ومتنوع، يستجيب للتجربة الشعرية المعاصرة. ظهر تجريب هندسة القصيدة مع شعر الحداثة، وبالذات مع قصيدة التفعيلة. وجاء هذا البناء الجديد، كتطوير للهندسة القديمة، متفاعلا مع التغيرات، التي جعلت لشكل القصيدة دلالة خاصة تتجدّد مع كلّ قصيدة مخالفة، تجعل القارئ يتفاجأ بفضاء نصيّ مفتوح، تتوزّع فيه الكلمات وفق تجربة واسعة،[3] فأضحى الباحث في الشعر الحداثي مجبرا على تتبع خطوات القصيدة من حيث لغتها وصورها الشعرية وما تحمله من جمالية وفنية، وملزما أيضا في النظر إلى شكلها وفضائها الذي يسهم في قراءة الدلالات، التي ركّز عليها الشاعر من خلال طريقة

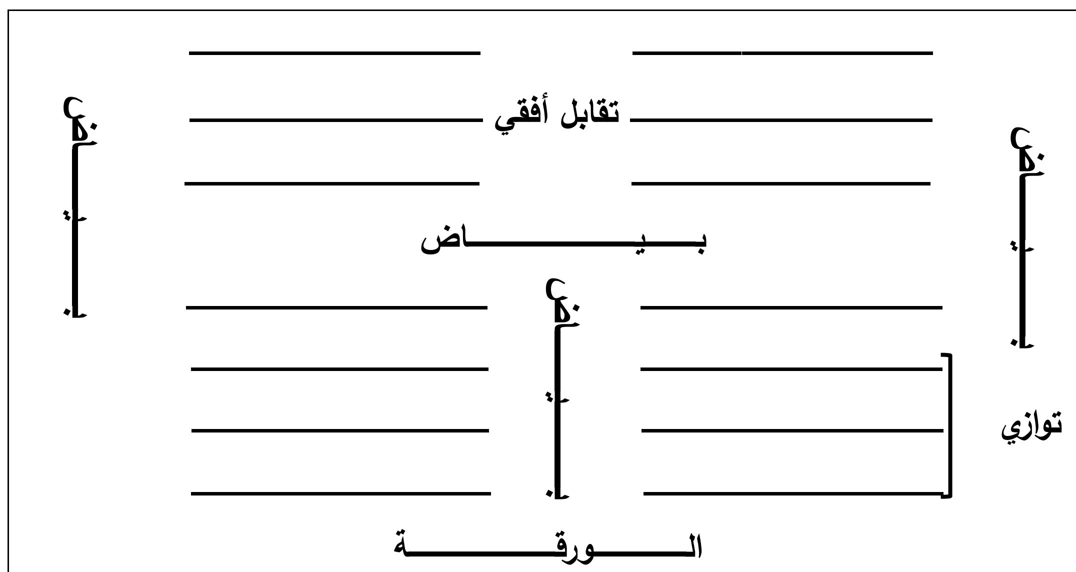
1- مشري بن خليفة، الشعرية العربية، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007، ص 179.

2- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 157.

3- ينظر: راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص318.

توزيع القصيدة في المساحة البيضاء والتدقيق فيما حولها وكل ما يظهر في الحقل البصري للتمعّن فيها، لأنّه يُعدّ من مكونات الخطاب الشعري. هذا ما جعله محمد مفتاح "أيقونا" ترتبط به القصيدة بشكل ضروري وبالمؤشر الكنائي مهما كان نوعهما،(1) لأنه أصبح من الضروري إعطاء أهمية لكلّ عنصر في القصيدة، لكونه أسهم في بناء وحداتها. بخاصة أنّ التحوّلات الطارئة في البنية الشكلية جعلت المتلقي ينظر إليها خلافا عن المألوف. عليه بالتأمّل في خارج النص والتمعّن في الآن نفسه في داخله، ولا يترك حيّزا إلاّ ويدقّق النظر فيه، لاسيما أنّ القصيدة انتقلت من البيت إلى السطر. والبحث في علاقة القطعة الشعرية بباقي المجموعات الواردة في ديوان الشاعر. فأحيانا يطلع المتلقي على ديوان يتكوّن من مجموعات في عدّة صفحات، لكنه بعد التمعّن فيه يخاله قصيدة طويلة تنقسم إلى مقاطع يحمل كلّ مقطع عنوانا خاصا به يربطه بالعنوان الكبير، "عنوان الديوان".

يؤكّد هذا التحوّل الشعري الجديد أنّه لم يعد يثير السماع فقط، إنما يُعدُّ ظاهرة بصرية تدعو المتلقي إلى تدقيق النظر في جميع جوانب المساحة، التي فُرشت عليها الكلمات وأن يُمعن النظر في الهندسة الجديدة، التي صارت نظاما ونسقا لابد من إعطائه دلالة مناسبة لمخيلة الشاعر، التي تغيّرت وجهتها في هندسة القصيدة، من النمطية الكلاسيكية، التي تمسّك بها بعض الشعراء الجزائريين بحيث تأتي القصيدة متوازية الأشطر، وكلّ شطرين منفصلين ببياض، يشكلان بيتا على مستوى خطي مستقيم، وتتتابع الأبيات بنفس الشكل عموديا، يفصل بينهما بياض، كما يمثله الشكل الآتي:



1- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2006، ص59.

فعند قراءتها يسير النظر من اليمين إلى اليسار ويتوقّف أثناء الإلقاء لحظة عند نهاية الشطر الأوّل ثمّ يواصل مع القراءة مسيرة الإلقاء إلى آخر الشطر الثاني، وهذا التواصل بين الإنشاد والعين يثير الأذن ويهيّج الأحاسيس ويولّد متعة ولذّة تتفاعل معه الأجواء النفسية، التي تصطدم بتقابل الأشطر وتوازيها.

اعتمد شعراء آخرون طريقة التوازي بتوالي الأسطر دون أن تتقابل ولا أن يفصل بينها بياض، فتأتي على شاكلة شعر التفعيلة، لكنها متساوية الطول، كما هو وارد في العيّنة الآتية على سبيل المثال:

الآن يبتدئ الرحيل ـــــــــــــــــــــــ
من حزننا عاد القتيل ـــــــــــــــــــــــ
في صمتنا ولد النخيل ـــــــــــــــــــــــ
من جرحنا بدأ السبيل(1) ـــــــــــــــــــــــ

وكذا اللازمة، التي تكرّرت في نهاية جميع قصائد المجموعة الشعرية "قناديل منسية" لبغداد سايح:

قولي جزائرُ ما تقول لنا الورودْ ـــــــــــــــــــــــ
قولي المحبّة سوف يسمعك الوجودْ ـــــــــــــــــــــــ
لكِ حبّنا والمجدُ كلّه والخلودْ (2) ـــــــــــــــــــــــ

تتجه العين داخل الفضاء النصي بشكل منتظم، تفرضه الأسطر المتتالية المتراصة في عمود طولي. وهذا الشكل لم ينفصل تماما من القصيدة ذات الشطرين، لأن الشاعر بناها باعتماد "الصدر" دون "العجز".

يحمل هذا التشكيل دلالة لها صلة بالوجدان وما يُشغل الشاعر داخل بيئته المغلقة. سارت القصائد على هذا المنوال إلى أن تجدّدت معمارية القصيدة مع البعد التجريبي للحداثة الشعرية، التي ألحقت تغييرات على التفعيلات فأنجبت شعر التفعيلة وبعدها قصيدة النثر وما تلاها من الأشكال. تغيّر فضاء النص الشعري، بحيث تتوزّع الألفاظ والتراكيب الشعرية بشكل مفتوح تفرضه القصيدة على الشاعر ويبدو البياض أكثر شيوعا من السواد. يقول الصمت ما لم يفصح عنه الحبرُ (الصوت).

1- أزراج عمر، الأعمال الشعرية، (1969- 2007)، ص 185.

2- ينظر: بغداد سايح، قناديل منسية.

لم يعد الفضاء الجديد يثير المتلقي سلبا، بل جعل فضوله أقوى في استقصاء القصيدة الجديدة حول الظاهرة البصرية، التي تولّدت عن مستجدات الحياة العلمية والحضارية التي جعلته يؤمن بما تراه العين وتلمسه اليد.

هذا ما سيتبيّن من خلال العيّنات التي سنحاول كشف الدلالات التي تسعى إليها القصيدة وتتبع أنواع الهندسة، التي تشكلت في القصيدة الجزائرية المعاصرة في إنتاجات بعض الشعراء الذين تبرز أعمالهم، التي تخلت عن المعمارية الكلاسيكية، وتبنّت الهندسة الجديدة للنص الشعري. هدمت نظام الشطرين وعوّضته بالأسطر الشعرية، متفاوتة الطول أحيانا ومتساوية في أحيان أخرى.

1 – هندسة القصيدة الجزائريّة: البياض / السواد.

حاول الشاعر الجزائري المعاصر التأقلم مع موجة التجديد والتجريب الشعري، وراح يعتني بشكل القصيدة من جوانبها قاطبة، من حيث لغة التجاوز ومن حيث شكلها الطباعي، الذي غدا من أساليب التعبير المصاحب للنص الإبداعي، الذي لا يمكنه الإفلات من البصر، لأنّ القصيدة في الوقت الراهن، «باتت جسما طباعيا، وله هيئة بصرية مظهرية على الأقل».[1] تؤثر في المتلقي وأصبح الحيّز المكاني والبياضي يسهم في بناء القصيدة، بل هو كتلة منها. وعليه لا يغفل المتلقي يبقى دائما على دراية أنّ الشعر بنية لغوية تحمل دلالة فعالة، تجعل من النص الشعري نصا يسمو بلغته إلى أعلى درجات الفعل الأدبي، لاسيما حين يحسن الشاعر توظيف الكلمات ويتمتع بإمكانية التعبير بشكل إبداعي خارق، وينقل الكلمة من معناها البسيط إلى معنى راق، يعبّر عن التجربة وعمق الخبرة. هذا ما جعل "جيرار جينيت" يقول عند ملاحظته لِما ذهب إليه "مالارميه" في إمكانيات التعبير الكامنة في النص: «نفهم أنّ الكتاب هو موجود كلي كامل دال في أدنى مستوياته ودال في أعلى طبقاته، دال بكلّ مكوناته، وتغييرنا لأفكارنا حول فضائية النص الدالة جعلنا نهتم كثيرا بالتموضع الفضائي اللا زمني للنص كإشارات دالة، الكلمات، الجمل، الفقرات، وكل المكوّنات الصغيرة لما

1– شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص 33.

نسميه خطابا».[1] فهذه الفراغات الدالة تشكل بنية تُلحق بالبنية اللغوية، التي تبقى غير قادرة على الدلالة بشكلها الكامل بمفردها، فتساعدها الفراغات المكانية لتسدّ النقص.

يعلّق على هذه الظاهرة "محمد الماكري" بقوله: «إنّ الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط، إنها قبل كلّ شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء. إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي الذي أبعاده الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات».[2] سارت جلّ قصائد المعاصرين على هذه الشاكلة من الهندسة وتوزيع النصوص داخل فضاء البياض بصورة يراها الشاعر تؤثر في المتلقي وتثير فضوله ويسهم في إنتاج النص الآخر بملء الفراغات وكشف المسكوت، كما هو حال ديوان "ضجيج في الجسد المنسي":

أيها البحر:
وجهي الذي كنتُ أعشقه تاه عنّي
ووجهي الذي صرتُ أمقته
.... صار وجهي
أنا ثورة الصمت أحيى وحيدا
وأقتل في داخلي الذكرياتْ[3]

وما جاء في ديوان مدار القوسين لناصر لوحيشي:

حلقت منتشيا، وحزني راح يُثْقِلُ
كاهلي
وعدي ووعدُكِ واحدٌ
فالحرُّ حتى في مجامرِهِ يَفي
فتعطّفي
وتعطّفي

1- Gérard genette, figures II, ed du seuil,paris, 1969, p 45.

2- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 103.

3- محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 100.

وتلطّفي... [1]

أضحى المفعول البصري أكثر يقظة ومتابعة للمعطيات الهندسية الجديدة في النص الشعري المعاصر، الذي أدار ظهره للبنية القديمة في غالبيتها، وتبنى طرقا بصرية تُكمّل نقص ما جاء به السواد من خلال ملء الفراغ وتتبع الأشكال الهندسية، التي يتخذها البعض في تشكيل نصوصهم الشعرية.

عرف عالم التشكيل البصري للنص الشعري الجزائري المعاصر وفي حقب التحوّلات، التي حدّدناها في إنجازنا هذا، توزيعا مثيرا في اشتغال البياض/ السواد، داخل فضاء الورقة، يعكس التجربة الشعرية/ الشعورية للشاعر، الذي بات «يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن إلاّ أن يكون انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه».[2] ما يجعله ينوّع في تقنيات تشكيل القصائد، تتناغم مع أجوائه النفسية تنوب عن لغة الحروف، التي تعجز عن التعبير أحيانا، فيستنجد بالعناصر البصرية كطريقة توزيع الأسطر الشعرية واختيار قالبها حسب تموجاته النفسية واهتزازاته الشعورية.

يلعب البياض دورا بارزا في كشف خبايا النفس الشاعرة، فمهما يبلغ عدد الأسطر الواردة في القصيدة الواحدة، وعلى الرغم من تفاوت أطوالها، فالقصيدة الحديثة تولي قرار مصيرها للبياض الذي يحيط بها، وتفوّضه ليقول ما بخلت الحروف والكلمات عن قوله، كما يبدو ذلك في قول الشاعرة " زينب الأعوج"، التي شكلت قصيدتها بشكل يثير البصر ويشغل نبرات الصوت عند تلاوتها بحيث بَنت قصيدتها على شكل عموديّ في وسط الصفحة، غطاها البياض من الجانبين. فتحت المجال أمام القارئ للتأويل، لاسيما أنّ الفراغ (البياض) يحمل طاقة كثيفة للتعبير.

1- ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 108.

2- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت،1979، ص 103.

ففي وهج

أي العيون

يا وطني

ويا.. وطني...

يمكنك أن تنام..؟؟؟

وأن تنام..؟؟؟

و..أ..ن..ت..ن..ا..م..!!!؟؟؟ (1)

تبعث هذه الطريقة في التشكيل القارئَ إلى البحث في دلالتها ويخرج إلى عدّة تأويلات يتداخل فيها الشعري والطباعي ما يستدعي تعاون السمع والبصر في قراءة ينتجها الفضول والتأثير، يصير بها المتلقي مشاركا في إنتاج نص موازي، لا يقلّ حساسية عن الأوّل.

في موقف آخر، يظهر النص الشعري من خلال مقاطعه، موزّعا في مساحة الفضاء بشكل بارز فقارئ هذا المقطع للشاعر عبد الله العشي، الذي بناه بناء سرديا:

قل له

إن مررت بهم

لا يسعْكَ سوى دربنا

نحن نفرشه لك بالياسمين

فلا تعبر الجسرَ

إلاّ بناَ(2)

يجده قد بدأ بفراغ يدفع بالمتلقي إلى الشعور بحالة انتظار لما سيحدث بعد "القول"، كأنّ بين السطر

1- زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2002، ص 171،172.

2- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 102.

الأوّل وما بعده مسافة كبيرة يفصلها فراغ. لكن بشيء من التأمّل، يدرك أنّ عبارة "قل له" تثير الانتباه لبداية السياق الكلامي وما جرى فيه. تدلّ على استعداد القارئ للتواصل بالأسطر التالية للسطر الأوّل. فالصمت الذي يتبع لحظة الاستعداد يدل على رغبة الشاعر في التركيز على مجريات الحديث وما يخبّئه من غاية صعبة المنال، بخاصة عندما تخص إقناع الآخر الذي يتخبّط في اليأس. فيأتي السطر الثاني بعد الصمت الذي خيّم في جو النص مباشرة بعد القول، ليكشف علاقة المتحاورين أنّهما متساندان متفقان على الأقل في الظاهر، فيمتلأ السطران الثالث والرابع صوتيا وحركيا، ثم يحلّ الصمت بعد السطر الخامس ليأتي السطر السادس فيحسم الموقف ويثير حركة ونشاطا. فالفراغ في هذا المقطع، يحمل دلالة لم تزعج أفق الانتظار لدى المتلقي، بل كان الصمت يحمل دلالة متوقعة.

جاء البياض منذ البداية لتحقيق دعم دلالي يوجّه فعل القراءة. والأمر الملاحظ في هذا المقطع أنه لم يشكّل الفراغ بالنقاط المتتابعة ولا علامات الترقيم الأخرى، إنما سار بشكل مغاير، خرج عن قاعدة الكتابة من حيث ضبط التراكيب. فتستدعي قراءة هذا المقطع نمطا من القراءة السريعة بنفَس واحد كالظمآن عند ارتشافه لكأس ماء، ثمّ يفرض إيقاعا سريعا محدّدا. فالفراغ المشار إليه، تمثّل في حجم البياض المتغلّب على السواد والمهيمن على الفضاء البصري دون سواه.

بالعودة إلى ما أبدعه الشاعر "محمد الأمين سعيدي"، في ديوانه "ماءٌ لهذا القلق الرّملي"، في قصيدة " أوّل الاحتراق/أو: مقام الرؤيا". وهو عنوان مركّب، يترك حرية الاختيار في التسمية للقارئ المفترض، يقول في المقطع الثالث:

هنا أو هناكْ
أسير شريدا يُراقبني الحرفُ
يُخبرني أنّني مِلكُ الجرح
يا حرفُ دعْني
تعبتُ
تعبتُ..

هنا أو هناك
ابتدأتُ الكلامَ الذي ليس يُشبِهُه غيرهُ

ومزجتُ الغوايةَ بالقولِ

حتى امتزجتُ(1)

نَشَر الشاعر القصيدة داخل فضاء الصفحة بشكل مقاطع 1/2/3/، كلّها في أسفل الورقة، تاركا مساحة بيضاء كبيرة في الأعلى، لاسيما هذا المقطع "الثالث"، الذي جاء على شكل عدّة مقاطع غير مرقّمة، وُضعت في أقصى الأسفل، على شكل ومضات، كلّ مقطع يشغل صفحة بذاته. فاشتغال الحيّز المكاني الفارغ (البياض)، غطّى الحيّز المكاني للسواد. إنها دعوة الشاعر للمتلقي بالمشاركة في إنتاج النص وتصعيد افتزاز أفق انتظاره، ليبقى لصيقا بالنص الغائب، الذي يوحي إليه النص الحاضر.

أمّا الشاعر "عاشور فنّي"، فمثل زميله "محمد الأمين سعيدي"، يوزّع ما أنجبت قريحته بنفس الشكل بحيث يغلب البياض على السواد داخل صفحة واحدة في ديوانه " أخيرا أحدّثكم عن سماواته" ذلك في قصيدة تحمل نفس عنوان الديوان. وزع أسطره على مدى أربع وعشرين صفحة، تحمل كلّ صفحة ما بين سطر واحد، مثل الصفحة الثامنة والصفحة العشرون، وسطرين مثلما هو وارد في الصفحات: العاشرة، الثانية عشرة، الرابعة عشر، الواحدة والعشرين والرابعة والعشرين. أمّا باقي الصفحات فقد ورد عدد أسطرها بين ثلاثة أسطر وخمسة أسطر.

تراوحت قصيدة "القطرة"، بين الصفحة مائة وسبع وخمسين إلى مائة وخمس وسبعين صفحة. كلّ صفحة فيها ثلاثة أسطر في أقصى الأسفل، كتبها في "أفريل 2013"

يقول في "أخيرا أحدّثكم عن سماواته":

كان لابد من مبتدأْ

كان يلزمني لغة من نثار الكواكب

يلزمني متّكأْ

خارج الأرض كي أستطيع استراق اللغات

وآتيكم بالنبأْ(2)

1- محمد الأمين سعيدي، ماءٌ لهذا القلق الرّملي، فيسيرا للنشر، ط1، الجزائر، 2011، ص 42،43.

2- عاشور فنّي، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، منشورات ANEP، المؤسسة الوطنية للاتصال للنشر والإشهار، وحدة الطباعة الرويبة، 2013، ص 05.

ويقول في قصيدة " القطرة"، من نفس الديوان:

قطرة

تهطل منذ البارحة

أمطار نيسان ← ص 157.

القطرة التي

أفاضت القلب

ذكرى ← ص158.

القطرة التي

أفاضت العين

محبة ← ص 159.

القطرة التي

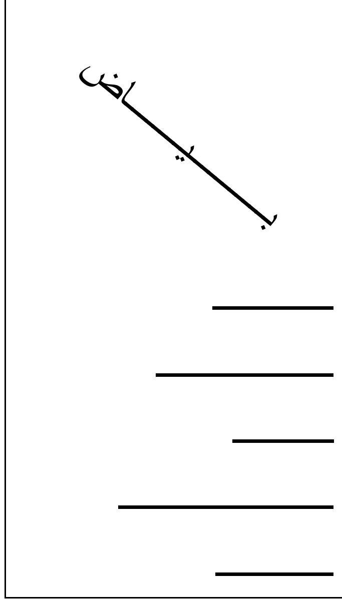
أفاضت الكأس

صداقة ← ص 160.

القطرة التي

حجبت المدينة

ضباب ← ص 161.



يُعدُّ الخروج عن النمط العادي في الكتابة الشعرية، وسيلة لجذب الانتباه وإثارة البصر والنفس في الآن ذاته، بقصد التواصل مع النص الشعري والإسهام في صنعه وانتشاره. كما أنّه انتهاك لمعرفة القارئ الأولية، لأنه اعتاد على أسلوب الشطرين في العرف الشعري، وإذا به يصطدم بشطر واحد تتراوح الأسطر بين الكلمة الواحدة والكلمتين بشكل متتابع. وقد تأتي القصيدة بشكل متمايل متموّج يفسح المجال للبياض بشكل مذهل، كما هو واضح في الأسطر الآتية ليوسف شقرة:

لا تتعجبي،

من ثورة الأطفال سيدتي

ومن عيون الأقحوان

لأننا اليوم قاتلتي

لا نعرف لغة للحلم
ولا للغثيان[1]

تشكّل الكلمات رسما هندسيا داخل فضاء الورقة، يحيطه البياض، يثير بصر المتلقي، ذلك بقصد المؤلّف، يحيل على التأويل في خطابه الشعري ويحقق تعالقا بين النص ومتلقيه. لأنّ بالنسبة إليه هذا التشكيل فضاء يُمثّل جزءا من بنية النص، يؤدّي دور التدعيم فيها. فيصير التشكيل البصري موردا لإنتاج الدلالة إلى جانب السياقات اللغوية في بناء المعنى، فيرتقي الفضاء البصري للنص إلى الفاعليّة في إقامة التناسب بين الإجراءات اللغوية والتشكيلات البصرية. وعليه أولى النقد المعاصر أهميّة عظمى للفضاء النصي لأنّه يمثل المساحة، التي يتوزّع فيها السواد على البياض كما تمليه طبيعة النص الشعري وإيقاعيته، وحسب هيمنة البياض وانتشاره في النص أو غلبة السواد على البياض. ذلك يُظهره حجم السطر الشعري من حيث الطول والقصر، أو بحسب عدد الكلمات التي يحويها السطر.

تطرق الباحث محمد مفتاح إلى جدلية السواد والبياض وقياس درجة هيمنتها بحسب عدد الكلمات الواردة في السطر، فيقول: «السّواد الكبار هو السطر الذي يتجاوز ست كلمات، وأمّا ما كان فيه خمس فأكبر وأربع فكبير وثلاث فصغير واثنان فأصغر، وواحدة فصغار».[2] هذه طريقة خاصة في قياس هيمنة السواد والبياض في الفضاء المكاني للصفحة، بحيث ركّز على الأسطر الشعرية في إبراز درجة السواد من البياض، دون الاهتمام بالبياض المنتشر حولها وفي كامل الصفحة. وضع سلّما يقيس به البياض والسواد، من خلال السطر الشعري فقط. فكلّما كان عدد الكلمات فيه كبيرا عُدّ السواد أكثر تأثيرا وهيمنة، والسطر المتكوّن من أقصر حجم (كلمة واحدة)، لا يؤثّر سواده في فضاء الورقة، فأطلق عليه "السواد الصغار"، وما كان سطره يحتوي كلمتين، يسميه "السواد الصغير" يقابله منطقيا البياض الكبار والبياض الأكبر، مثل ما جاء في قول الشاعر محمد الأمين سعيدي في قصيدة "اعتراض" من ديوان "ضجيج في الجسد المنسي":

1- يوسف شقرة، ص 19.

2- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999، ص 159.

مهلا...

أنا لستُ الغريقَ

وليس قلبك لجّة الموت الأكيدْ

أنا أوّل الناجين من بحر الجراحات الدفينة

إنّني المسجون في قلب السفينة

أرتدي حزني

لأجتاز المسافات الطويلة فوق أمواج القصيدْ[1]

بدأ القصيدة بكلمة واحدة بثلاث نقاط متتابعة تمثل السواد الصغار يقابلها البياض الكبار: مهلا... ← بياض كبار. وتلاها سواد صغير، لأن فيه ثلاث كلمات، يقابلها ← بياض كبير. وتلاها سواد أكبر بخمس كلمات، يقابلها← البياض الأصغر. ثمّ ورد سواد كبار، يقابله← بياض صغار. هكذا إلى آخر سطر، حيث هيمن السواد بشكل واضح، إن أُخِذ القياس بقاعدة "محمد مفتاح" بمعنى حسب طول أو قصر السطر، الذي يختار له الشاعر امتداده بشكل حرّ. لا تقيّده أغلال القصيدة العموديّة ومن ثمّ يتحكّم حتى في بنيتها الإيقاعية، ليس هذا فحسب، إنما يدعو من خلال هذا الفعل القارئَ إلى المشاركة في إنتاج النص عبر توجيهه في مواطن الثنائية الضديّة (الصوت ≠ الصمت) المثيرة للمتلقي بصريا. لأنّ البياضات تلعب دورا مهما «كمؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها العنصر البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدّور التحفيزي بالنسبة للقارئ».[2] وبالتالي يصبح مجال الشاعر في نصه الإبداعي واسعا، يصل به الأمر إلى تحديد طريقة قراءته وتلقيه بحسب امتداد الأسطر طولا وقصورا. وتحديد مواقع التوقف عند البياض وانتظار ما يُسفر عنه من دلالة أو توقعها بعد عملية حفر ممتدة في كنه النص. وهناك من ذهب إلى اعتبار البياض تعويضا لعلامات الوقف، التي قد يُهملها الشاعر وينوب عنها السواد والبياض.

يمثل اشتغال الشاعر في جسد الصفحة بطريقة توزيع البياض والسواد في الدرس النقدي "**كتابة المحو**"، تفتح فضاء منفتحا على الاحتمالات الدلالية والشكلية، وكثيرا ما يبدو البياض في القصيدة

1 – محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 80.

2– محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 159.

المعاصرة ككتابة للمحو: «حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النص وبتعدّد القراءة يتعدّد فعل الكتابة».(1) وعليه يصير القارئ شريكا فاعلا في العملية الإبداعية.

عرفت المدوّنة الشعرية الجزائريّة المعاصرة، فضاءات عديدة، فتفاوت حجم البياض فيها، الذي شغل في معظمه مساحات شاسعة، إلاّ أنّ هذا لم يمنع تقليص مساحته لدى بعض دواوين الشعراء بحيث ورد السواد طاغ على البياض في قصائدهم، –ما أسماه "محمد مفتاح" بالسواد الأكبر يقابله بياض أصغر–بطريقة تدنو من النثر وبذلك خرقوا الحدود الأجناسية من حيث التشكيل الهندسي للنص الشعري. فمن يقرأ هذا المقطع من قول الشاعر "مجذوب العيد المشراوي"، من قصيدة "تشكيل الفوضى" في ديوان "شظايا":

النّارُ لم تحرق سماها
والرّدى مازال يجري في مداها
قاومتْ أكتافُ هذا الشعب
لوناً هاربا..
مِن جلدة الأيتام
واحتجوا فزُجّوا في لظاها(2)

يُخال له أنه أمام نص نثريّ للوهلة الأولى، فيظهر وسط الورقة مليئا بالسواد محاطا بالبياض بشكل أقل من الأنواع الأخرى، وهكذا وردت جلّ القصائد الحرّة في هذه المجموعة.

إنّ المتمعّن في التشكيل الشعري للقصيدة المعاصرة، يلاحظ أنه سمح للقصيدة باحتلال أكثر من صفحة إلى درجة يحتل سطران صفحة واحدة، والقارئ في معظمها يبدأ بداية معلومة ويسير عبر الأسطر لينتهي إلى نهاية مجهولة غير محدّدة، يشعر من خلالها بالإبداع المتجدّد في الخلق الشعري ضمن أسطر يتفاوت عدد كلماتها، ترد دون نظام معيّن ودون قيد.

تمثّل العيّنات المقدَّمة خير ممثل لسلطة البياض بحيث شغلت الفضاء النصي بشكل فتح مجالات متعدّدة للقراءة. «فالنص الشعري الحديث يستثمر طريقة العرض الشعري عبر تضاريس

1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، ج3، ص 129.

2- مجذوب العيد المشراوي، شظايا، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010، ص 45.

البياض ليخلق تناسقا جديدا يوازن بين السواد باعتباره مدار الهجوم، والبياض الذي أثناه هذا الفعل فغدا يستميت في الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة، أسئلة العصر».[1] فما هذا الاستثمار في عرض النص داخل فضاء الصفحة، إلاّ خلق للتواصل مع المتلقي من خلال التشكيل البصري للنص الشعري، لاسيما عندما يخرج الشاعر عن المألوف، خالقا دهشة تحفز القارئ على المشاركة في الإبداع والإسهام في خلق الجمالية وكشف الغائب وملء الفراغات.

تُعدُّ الكتابة الحديثة خطوة جريئة في توزيع النص، وهي عملية واعية ومن بين المظاهر الإبداعية الجديدة، لاسيما إذا عُلم أنّ البياض من أهم العناصر الدالة بصريا في تحديد معاني السطور الشعرية التي بها تُبنى القصيدة وتُشكّل هندسيتها. كما أنّ التشكيل البصري يغيّر وجهة المحلّل ويفرض عليه الاهتمام بالفضاء وأشكاله الهندسية، مقرونا بالألفاظ والتركيب اللغوي في النص. يتتبع بإمعان لغة الفضاء النصي محاولا اقتناصها بإعمال فكره، لأنّ هذا الفضاء لا يخضع لزمن القراءة التسلسلي النظامي، إنما كلما يرد في قصيدة، يرد بشكل مخالف يحقق معنى جديدا لجانب العمل الزمني ففضاء الورقة يفتت زمن النص وزمن القراءة، ويعيد تشكيله من جديد[2] بطريقة مغايرة لما كانت عليه في زمن الإنشاد. فهذه الظاهرة في تلقي النص الشعري الحداثي، مجسّدة بشكل واضح في نصوص الشعراء الجزائريين.

2- علامات الترقيم / فاعلية إنطاق المسكوت.

يكاد لا يخلو نص شعري معاصر من علامات الترقيم، لكونها من العناصر المشكلة للنص والمسهمة في هندسته. أصبح الشاعر يتفنّن في استغلالها، يربط أهميتها بأهميّة دور اللغة في التركيب داخل العملية الإبداعيّة. كما أنها دخلت عالم الإيقاع من بابه الواسع وأصبحت تحمل تقنيات إيقاعية تفرض وجودها في النص الشعري، تتعدى ذلك الدور المتمثل في كونها مجرّد علامات إضافية للتشكيل اللغوي.

1- عبد الغني خشة، ص 160.

2- voir : Gérard genette, figures II ,p 43,46.

لم يعد الشاعر يقتنع باقتصار القصيدة على الجانب اللغوي ونظام توليد الدلالة إنما تتعدى إلى تضافر عناصر أخرى تهتم بالشكل الخارجي وتوحي إلى النظام الداخلي للنص الشعري مشكّلة بذلك الفضاء النصي الذي يتعرض للتغيّر بشكل مستمر، حسب طبيعة القصيدة. وفي هذا الصدد تحدّث "محمد الماكري" عن تميّز الفضاء النصي وقدرته على توجيه مستوى القراءة لدى المتلقي، ذلك بتقديمه: «مداخل للقراءة على مستويين: –إبراز نغمية النص البصرية، ومن هنا يكون التمييز بين مختلف الانطباعات التي تمنحها النصوص، كالرحابة والتشتت والاختناق. – تحفيز استراتيجية خاصة للقراءة، تستدعيها طبيعة عرض المكتوب».[1] فالشكل الخارجي للنص يحدّد طريقة القراءة ويوجّه القارئ إلى كيفيتها، حسب طبيعة القصيدة التي تتجدّد فيها هذه العملية بتجدّدها. فأهمية المعطيات البصرية بالغة في تلقي النص الإبداعي.

يرى محمد بنيس، في إطار ما للفضاء النصي من حساسية في توجيه قراءة المتلقي: «إنّ إغفال هذا المجال في قراءة النصوص يعبّر بوضوح عن تحكّم التصوّر التقليدي في قراءة النص الشعري خاصة وأنّ أهميّة المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا أو ترفا فكريا».[2] لأنّ الحيّز المكاني أضحى من العناصر المهمة، التي تسهم في نموّ النص وإبراز جمالية العمل الإبداعي ككل بل هذا الفضاء المميّز يسع لجميع الأطراف بما فيهم المتلقي الذي يتموقع داخل هذا الحيّز بمجرّد تلقيه للنص. لهذا اهتمّ الشعراء الجزائريون المعاصرون بهذا الفضاء في عملية بناء نصوصهم الإبداعية وجعلوا للفراغات الطباعيّة دورا في تنامي سطورهم الشعرية إلى جانب العلامات والترقيم التي تُعدّ علامات غير لغوية، لها علاقة بهندسة البياض وفضائه، مثل نقاط الحذف والاستفهام والتعجب والفاصلة ونقطتي القول، تلعب دورها في بناء النص الشعري المعاصر، تحيل إلى دلالات مختلفة تشارك في إنتاج النص وتساعد المتلقي أثناء تأويله له.

1– محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 179.

2– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 95.

2-1 صوت الصمت:

أصبحت ظاهرة البياض أو "الصمت"، سائدة في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، تشكّل جزءا خاصا في التشكيل الشعري، فصارت هي الأخرى قولا وصوتا، لكنّ بصيغة مغايرة، بحيث وُصف: «قول الصمت أشدّ مضاعفة وكثافة، لأنّه في تعليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط الروح وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرّد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة».[1] يتمكّن من خلالها المتلقي من فكّ الشفرات اللغوية والمعنوية التي تركها الشاعر ليتولى اكتشافها ويسهم في إعادة بناء النص ويشارك في تحديد مجاله.

إنّ البياض أو الفراغات "نقاط الحذف"، التي تسكن بين السطور الشعرية بشكل عشوائي، تُعدّ من العناصر الأساسية المشكلة للنص والمسهمة في بنائه، فإنّ الدراسات الحديثة تولي عناية للبياض وطريقة ترتيب الكلمات والسطور، لما تثيره من انفعال بصري لدى المتلقي. والشاعر المعاصر يتعمّد نشر البياض في تأليفه الشعري، لأنه على علم أنّ: «ورود البياض في نهاية الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص».[2] وتشويش أفق المتلقي.

لا تخلو المدوّنة الشعرية الجزائرية–على غرار سواها من المدوّنات التي دخلت غمار التجريب من أجل حداثة شعرية–من هذه الظاهرة، التي يكتسي فيها النص بالبياض(الصمت) وينتشر بشكل بارز للعيان، ويأتي بهندسات مختلفة ومتعدّدة، لا يضبطها قهر النظام الثابت، فتتراوح بين الطول والقصر بشكل حرّ بعيد عن القيود. وهي ظاهرة شعرية استعارها شعراء الجزائر ووظفوها في تأليفاتهم المعاصرة ضمن التحوّلات الحاصلة للقصيدة وشكلها المعماري ونهجها من حيث تركيبها وتفاعلها مع الأجناس الأدبية الأخرى. كما جاء في هذه العيّنة للشاعر عاشور فنّي:

إنهم يسجدون ...
كلّما ارتفع الوثن

1- صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، ص 223.
2- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر، ص 203.

ينهضون ...

كلّما سقط الوطن

يصغرون ...

كلّما كبر الزّمن !! [1]

فالسطر الأوّل يسير على إيقاع التفعيلة (فاعلن فاعلات) ← ا0اا0 / ا0اا00، غير منته دلاليا لكنّه لم يبق مبتورا على مدى مسافة النص، لأنّ النقاط المتتابعة حلّت محلّ الدلالة أو جاءت لتملأ ما تركه الشاعر للقارئ ويكون عربون التواصل معه والمشاركة في الدلالة. تسعى هذه النقاط إلى توجيه القارئ إلى كيفية القراءة بإيقاعيّة معيّنة. فهذا الصمت الذي تحدثه النقاط يمثل الحافز إلى اكتشاف الحدّ بين السواد والبياض وقياس مدى طول هذا السطر القصير المستمر، الذي لا نهاية له. يأتي هذا – بالرغم من قصر السواد–بالبياض الذي يشتغل عليه القارئ ويطيل فيه كما يشاء أو كما يمليه عليه خياله أو خلفيته المرجعية أو تمكنه واستعداده للتأويل. يحمل الفراغ أو البياض دلالة معنوية في التركيب النصي ويساعد على اكتماله. هذا ما جعل الأبحاث النقدية الحديثة، منها دراسة "امبرطو إيكو"، تنشط في اتجاه يرى إنه مهما يكتمل الأثر الأدبي فنيا وبنية بالنسبة لمؤلفه، يظل مفتوحا على الأقل من خلال كونه يؤوّل بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. فالانفتاح أصبح من مبادئ الإبداع التي تستدعي حضور القارئ كمشارك فاعل ينشط في اتجاه إضاء الحركة في النص.[2] ومن ثمّ أضحى العمل الإبداعي "الحي" هو الذي يكون خاضعا باستمرار للقراءة والأسئلة، حتى لا ينتهي به الأمر بالموت والنسيان والنفور والأفول. فعملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، وفيها تتحقق موضوعية القارئ الذي يضفي على هذا العمل صفة الوجود المطلق عن طريق القراءة.[3] فما فتئت الكتابة على صلة بالقراءة والمتلقي، يبقى فعل التأويل قائما ونشاطا ضروريا لفهم النص الإبداعي.

1- عاشور فني، رجل من غبار، ص 46.

2- ينظر: امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، 2001، ص 12.

3- ينظر: جون بول سارتر، "ما الأدب"، تر: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2005، ص 46.

أصبح الصمت في العمليّة الإبداعية الشعريّة المعاصرة، عاملا يفرض قدرته على تحريك مجرى النص، وصار لا يعني التوقف، بل تفعيل حركة متجدّدة مستمرّة داخل النص، أو يقوم بدور الانتقال من حركة ساكنة إلى حركة نشيطة متغيّرة. فالصمت عُدّ تعبيرا إشاريا يُعين الشاعر حين تعجز اللغة عن الإفصاح بما يختلج في النفس أو بما تمليه القريحة. فلا تحكمه قوانين الدلالة الضيقة. إنه يحتل حيّزا مكانيا عظيما، لأنه يستدعي وعي الشاعر إلى كشفه وفكّ لغزه ليمحو تلك الضبابية، التي شكلت غشاوة في ذهن المتلقي. ومن ثم ينكشف سرّ جماليّة النص بعد استنطاق الصمت. ولم يلبث الصمت الملحق بالسطر " **ينهضون**" طويلا، بل انقطع أمده بالصوت والحركة مباشرة بالسطر بعده " **كلّما سقط الوطن**"، من خلاله يبدأ دور القارئ، يكشف خبايا الصمت وينهي ذلك الصراع الدلالي القائم في ثناياه. إنّ هذه التقنية الطباعية شاملة في المقاطع الشعرية الجزائرية المعاصرة بحيث تتفاوت الفراغات في تحقيق الدلالات باختلاف بنية الأسطر وهندستها. قد توحي بصمتها إلى عدم توحّدها وتشاكلها ويبقى القارئ عند اتصاله بها حائرا واقفا في الطابور، ينتظر طويلا لمعرفة ما سيفصح عنه السطر التالي، فيستعين بالدلالة النصية، التي تفجّرها حركة الصمت التي طالت. ليكتمل بها بناء القصيدة، لأنّ ما تشغله المساحات البيضاء من فضاء نشيط يعمل على توليد الحركية داخل النص. كتلك المنتشرة في ثناياه. قد تأتي في آخر السطر أو في وسطه أو بين الأسطر، كما هو مبيّن في قول الشاعر " عبد الله العشي" في ديوان " صحوة الغيم":

في الصباح الذي ضاع من يومنا ...
كنتُ أُسندُ ظهري على موجةٍ ...
وأعدُّ الزمان:
ساعة ...ساعةً
في تفاصيل أيّامنا
في الصباح الذي ضاع من يومنا ...
كنت أرسم حُلمي على الرّمل ..
أعبرُ ظلّي ..

وأحفرُ هذا المدى باستعاراتنا.

....

....

في المساءْ[1]

تضمنت كلّ الأسطر فراغات فاصلة بينها وبين ما يليها، ما عدا السطر الخامس الذي جاء ليزيل الضبابية ويؤكّد على الدلالة، التي يرمي إليها الشاعر، بل يُعدّ فترة استراحة من ثقل البحث عن المعنى، لتستأنف السطور التالية بنفس ما بدأت الأولى، لكن هذه المرّة طال الصمت بعد السطر التاسع، ليخرج إلى الشط في مساء دامس. فالصمت غيّر مجرى الزمن ووضع المتلقي في لحظة انتظار لما سيسفر عنه ما بين الصباح والمساء. بخاصة أن الشاعر نبّأ بأنه يعدّ الزمان (الوقت) ولم يفصح عن الدوافع! فمن هذا الصمت يترقب القارئ متى ينتهي العدّ ويزيد اهتمامه بما سيحدث بعده. فلو جاءت السطور متصلة بالشكل الآتي:

وأعدّ الزمان، ساعة ساعة

في تفاصيل أيامنا.

لَمَا عانى المتلقي من وطأة شفرة الصمت، ولما طال انتظاره في معرفة التفاصيل وما جعله يبحث في الأفق طويلا طول هذا الفاصل الزمني ليخرج إلى منفذ فيه صوت أو حركة، ليدله إلى ما يحلم به الشاعر من صباح بهيّ وأيّام مضيئة ومساء هادئ ساكن مريح.

يشعّ هذا المقطع بأنواع البياض، التي تثير الانتباه وتوقظ حماس القارئ وفضوله لمعرفة ما تخبّئه الفراغات من خلال طول الصمت الذي دفن الصوت، كالذي يبدو في السطرين، العاشر والحادي عشر اللذين جاءا على شكل نقاط (::::::::) وبعدهما إحالة إلى زمن نهاية اليوم (في المساء). لا يدري المتلقي ماذا حدث قبل أن يطفو المساء على سطح البياض، ما يزيد تأثيرا في عملية التلقي نظرا لطول الانتظار، الذي تسبب فيه الشاعر –عمدا–في تركه تلك المساحة الواسعة من الصمت داخل فضاء بصري بارز. يشتغل فيها القارئ ويسهم في إنتاج الدلالة وإضفاء الجمالية

1– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 13.

على النص. إنّ توظيف النقاط المتتالية في مكان السطر الشعري، وارد بشكل واسع في المدونة الشعرية الجزائرية الراهنة مثل ما جاء في قصيدة "**سقوط**" للشاعر محمد الأمين سعيدي، في ديوان" ضجيج في الجسد المنسي" :

فاحت سرائرهم بالخيانة
فاكتمل الغدرُ فيهم
وباعوا بلادهم– دونما ثمن – للشتاتْ
....
....
هكذا ..
غشي الليلُ أبصارهمْ
فاستباحت غرائزهم جسد الأرض...
...... والذكرياتْ [1]

يؤدي هذا النمط من الكتابة الشعرية إلى اكتساح البياض لمساحة النص محققا دلالة معيّنة. فالنقاط المتتالية على مدى سطرين شعريين عبارة عن فراغ يدل على تدفّق الأفكار وانسيابها، متروكة للقارئ يخرجها إلى السطح ويملأها بتعويض البياض بالسواد ويحاول عقد التوازن بينهما حتى لا يدوم طويلا تشويش أفق انتظار المتلقي. وفي الآن نفسه تُعِين الشاعر على التعبير عمّا لم يتمكّن الإفصاح عنه لغة. فيشاركه القارئ في إنتاج النص، فيصير عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية وهو أمر تهدف إليه القصيدة المعاصرة، التي تدعو إلى إدخال القارئ في العمل الإبداعي بإسهامه في الإنتاج، بدلا من إخراجه منه أو تهميشه. في هذا الصدد بيّن الباحث "**بول ريكور**" أهمية القارئ في حديثه عن السلسلة الاتصالية في الإبداع الأدبي، بحيث لا تقل علاقة الرسالة النصية بالقارئ عن علاقتها بالمؤلف.[2] إنّ العمل الإبداعي يخلق جمهوره، وبهذه الطريقة يوسع من دائرة الاتصال

1– محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 56.
2– ينظر: بول ريكور، ص 63.

فيفتح الاستقلالُ الدلالي للنص نطاق القراء الضمنيين،[1] الذين يسهمون في إنتاج الدلالة وتنويعها. فتحت النقاط المتتابعة المشكّلة أسطرا شعرية، باب التأويل وأدت إلى دلالات غير محصورة تجيب على الكم الهائل من التساؤلات التي يطرحها القراء بأعدادهم الهائلة كذلك. تعدّ هذه النقاط عناصر غائبة عن النص، مطلوب من المتلقي إحضارها أو استحضارها ووضعها بدلا من النقاط. هذا يؤكّد مرّة أخرى أنّ القارئ جزء من العملية الإبداعية. فهذه القيمة منحته إياه البياضات (الفراغات) التي تلعب دورا «كمؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها العنصر البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ»[2] الذي تعوّد مع القصيدة المعاصرة استنطاق الصمت والسكون للإبلاغ عن الضيق أو الصرخة الخانقة التي غيّبها الشاعر لسبب معيّن، " فالبياض يكتب حضوره من خلال غيابه".

مهما يبدع الشاعر في إنتاج الصمت بأشكاله المختلفة، طولا أو عرضا داخل الحيّز المكاني في الفضاء البصري للنص، فإنّه يسعى دائما إلى تشكيل دلالة معنوية، ينتهي إليها المتلقي بالجمع بين ما يقوله الصوت وما يتضمّنه الصمت داخل هذا الفضاء الورقي، الذي يختار له هندسة معيّنة تحمل هي الأخرى دلالة مُكملة للدلالات المشكلة لغويا وتركيبيا وإيقاعيا. فهذه العناصر إلى جانب البياض (الفراغ – الصمت)، تصل النص في معانيه وتربط المبنى بالمعنى. كما يبرزه نص الشاعر "محمد الأمين سعيدي" في قصيدة "عطش" :

عبثا أحاول أن أعود إلى الوراء
وفي يدي..
ألمٌ يموتُ .. وذكرياتٌ مُطفأةْ
عبثا أحاول أن أجمّع ما ترامى حول ذاكرتي
ولكنْ ...
...... لمْ أجدْ غير امرأةْ [3]

1- ينظر: بول ريكور، ص 63.
2- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 159.
3- محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 138.

يحتوي هذا المقطع على فراغات تُجسّد صمتا منتشرا في فضاء النص. كهذا الفراغ الذي جاء بعد السطر الشعري " وفي يدي" (..) الفاصل بينه وبين ما بعده. يُعدُّ هذا الصمت (البياض) علامة للمسافة بين اليد وما تحمله! فهو صمت مفروض على القارئ، يضعه في لحظة ترقّب لما يحمله في يده، كما يضعه في لحظة استفزاز مشحونة بالسؤال، فلو وصل السطر الثاني بالثالث على الشكل التالي: " وفي يدي ألمٌ يموت وذكريات مطفأةْ"، لَمَا أجّج الصمت انتظار القارئ، ليذهب في رحلة البحث عمّا في يد الشاعر؟!

يعدُّ هذا الفراغ (البياض) فاصلا زمنيّا، طال أم قصر أمده. سيليه حدوث صوت وحركة يكشف ما يحمله الشاعر في يده. والشيء ذاته حدث للسطر الخامس، بحيث تجسّد الصمت بعد استدراك الشاعر لعبثه وما ترسّب في ذاكرته، وإذا بالقارئ يبحث فيما استدركه، يُصادَفُ بصمت بدلا من صوت في السطر السادس فهذه المرّة طال الصمت. وامتدّ خيط الانتظار والترقب. فهو أمر تعمّده الشاعر ليفتح شهيّة خيال القارئ في التكهن لما تحويه ذاكرته. ويفاجئه بقصر الذاكرة ويفصح عن وجود لم يكن في حسبان المتلقي: «لم أجد غير امرأةْ». إنّ هذه التساؤلات التي يضعها القارئ، هي التي يسميها "**إيزر**" بالبياضات المنشطة لفعل الربط بين النص والقارئ، فيسهم من خلاله في إحداث الحركية والإبداع داخل النص.[1] فظاهرة الصمت هذه موجودة عند معظم الشعراء الجزائريين في الوقت الراهن أمثال منيرة سعدة خلخال في مجموعتها "لا قلب للنهار":

في غيابك،
كيف أقولها: ⟵ **صمت**
صمت ← أحبك
واللّغة كبوتان: ⟵ **صمت**
صمت ← حديثكَ وصمتكَ [2]

كما نجدها عند عبد القادر رابحي، في مجموعته " فزياء" :

ولم يجد الحرفُ

1- voir : Iser Wolf Gang, p 286.

2- منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2015، ص 19.

ما يتغذى به
غير هذي الجراحْ .. ← **صمت**
...
... ← **صمت**
ها هو الآن يفتحُ أحزانه
ويُعيد قراءتها للريّاحْ .. [1]

والشاعرة نعيمة نقري في مجموعتها: " كأني ... به"، تقول:

على وجه حُبِّيَ الكسيرْ
وقبلُ ... كم كنتَ لي دهشتي التي لم يطُلها الكلام
وكنت لي جنّتي ... ارثي من الأوهامْ [2]

بدأ الصمت في مقطع "نعيمة نقري" من العنوان، يثير قلق المتلقي. مثل باقي العيّنات التي تمثل أنواع الصمت (البياض)، في الشعر الجزائري، بحيث يُعدّ ضمن النظام الشكلي أو الهندسي للقصيدة الذي يخرج إلى دلالات مختلفة تمليها هذه الفراغات (الصمت). الأمر الذي يحقق فرادة النص الشعري وتميّزه من شاعر إلى آخر، كما يحيل على فطنة الشاعر المعاصر للتحكم في عملية التلقي. كما عُدّ شكلا جماليا وضع بقصد استحضار القارئ ليوقّع مشاركته كعنصر فاعل في العمل الإبداعي.

يدخل توزيع (الفراغ) في النص الشعري ضمن تقنية "السواد والبياض"، التي أضحت من عناصر بناء النص الشعري داخل فضاء مستعدّ لاستقبال هذه الجزئيات المشتتة، التي تأتي من هنا وهناك من عالم المعاني والدلالات الضمنية، ومن عالم هندسة النص وتشكيله. لتلتقي داخل هذا الفضاء الذي يحتويها في زيّ شعريّ معاصر، يستفزّ القارئ بشكل مستمر غير مملّ، لأنه يشغل أفق انتظاره ويثير توقعه في اكتشاف الجديد للعناصر المشكلة لشعرية العمل الإبداعي. وإذا دقّق متلقي النص الشعري الجزائري المعاصر، في التوزيع النقطي (الفراغ)، داخل المتن يجد أنّ الشاعر يوظّف أنواعا

1- عبد القادر رابحي، فيزياء، ص 17.
2- نعيمة نقري، ص 25.

من النقاط، منها المتتابعة، التي ترد في مناطق مختلفة في السطر الشعري، لتؤدّي دورها الدلالي والإيقاعي، بحيث تُستعمل بقصد استكمال ما عجز الشاعر الإفصاح عنه، وتواصل ما تبقى من الكلام الذي لم يقله الشاعر، فتتوضح الرسالة التي يكون المتلقي فيها شريكا من حيث الدلالة والغاية كما تبيّنه العينات السابقة واللاحقة.

يقول الشاعر، "عبد الحميد شكيل" في "كتاب الأحوال":

تنقصني أنثى
لأكتب النص العاشق ..
والقول الآبق ..
الكلمات التي لا تخبو،.
وهي تجتاز برازخ الخوف..
تنقصني أنثى:
لأحرّر اللغة ......[1]

يتبيّن من النقاط في أواخر الأسطر، عدم اكتمالها دلاليا، فوجود هذه العلامات ينمّ عن عجز الشاعر من الحركة الشعرية دون " أنثى"! للوصول إلى قمّة القول. ففك شفرات النقاط مرهون في معرفة طبيعة هذه الأنثى، من تكون، إذا كانت سبب عجز الشاعر؟ والمتلقي يطول انتظاره وينفتح توقعه إلى عدّة قراءات لاكتشاف ما خفي. قد تكون الأنثى هي فعلا امرأة مصدر الإلهام لدى الشاعر. وقد تكون الشجاعة المانحة حريّة التعبير، وقد تكون الكلمة أو القصيدة " الحرّة " أو الفكرة الناضجة. فمهما تكن، فإنّ السطر الأخير ناقص الدلالة، ينتظر حضور هذه " الأنثى" لتحرير اللغة ومعرفة ما تُحرَّر منه هذه "اللغة" وفك القيد عنها! وتعدُّ النقاط الملحقة بالأسطر، نصا آخر غائبا يتفاعل مع النص الحاضر، يُنتظر من المتلقي إنتاجه أو المشاركة في إبداعه، بإيجاد مفاتيح تلك الدلالة المفقودة. كما وضحت ذلك الباحثة **جوليا كريستيفا** في مفهوم النص بحيث أنه «عبارة عن عملية إنتاج في علاقته مع اللغة التي يتموقع فيها، فهو هدم وبناء ...كما أنه عبارة عن مجموعة

1- عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 65.

من التحوّلات للنصوص».[1] فيتحاور النصين ويتسع مجال الدلالة التي تحملها نقاط الصمت.

نفس الأمر ظهر في نصوص الشاعر عز الدين ميهوبي في ملصقاته حيث يقول في "**تيه**"

سأل الطفل أباه:
ما الذي عفّر هاتيك الحياه
قال: لا أعلم ...
لكني رأيت الناس تبتاع
بسوق العقل آلاف الشفاه
....
....
سكت الطفل ..
وفي عينيه درب العقل تاه .....[2]

يبدو الشاعر متفنّنا في توظيف علامات الترقيم، إلى درجة استعان بنقاط الحذف بشكل جزئي تضمنت السطر وتعدى الحدّ بجعل النقاط سطورا شعرية كاملة، كما هو حال هذه القصيدة، التي تشي بنيّة الشاعر، أكثر من الطفل، لأنّه سكت هو الآخر، وطال سكوته وانتهت كلماته، على مدى سطرين كاملين، لم يعرف ماذا يقول لاندهاشه لما آل إليه أمر الناس وأحوالهم، فهذا التكثيف في نقاط الحذف، يسمح للقارئ أن ينوب عن الشاعر لإتمام ما خفي من معنى وراء هذه العلامات ويصير مشاركا في إنتاج النص الإبداعي بكلّ حريّة.

من يطلع على ما قاله الشاعر " العيد مجذوب" في المجموعة الشعرية " وحم الشجر" في قصيدة " لا يقول الموت"، يدرك أنّ القصيدة الجزائريّة المعاصرة، يهمها ارتباطها بالمتلقي ودوره في إنتاجها كما ورد في كتاب إيزر" **فعل القراءة**" بحيث دافع عن القارئ وجعله شريكا مُهمّا في العملية الأدبية باعتبار القراءة شرط ضروري في تفسير وتأويل النص.[3] وضع صلة وطيدة بين القارئ والنص

1- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, p 521.

2- عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة، ط1، سطيف، 1997، ص 144.

3-Wolf Gang Iser, p 47.

ورأى إنه «أثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل أدبي بين بنائه والمرسل إليه».[1] مشيرا إلى أنّ إنتاج المعنى يتحقق بمشاركة القارئ. فالتواصل في عملية التلقي هو أن يتعامل القارئ مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة.[2] وهو الأمر الذي جعل القصيدة الجزائرية تظهر بحلّة بصريّة مخالفة، جعلت الفضاء الطباعي النصي يتعدّد بتعدّد تجارب الشاعر:

لا يقول الموت ..

لا ينسى ..

ويسعى ..

يَرقُب الأيام والأشجارَ

كالمَعْتوهِ

ينمو في جريد الليل

ذئبُ الليل

في مرضى وصرعى

من قديم الكون

يمشي في دماه

.

.

.

في الجنائزْ[3]

كما تعكس الكتابةَ الحديثة للنص الشعري المغاير، وتمثل بنية مشكّلة بهندسة خاصة، تشي بدلالة إرادة القدر ومآل كلّ الكائنات إلى الفناء، إنْ آجلا أم عاجلا. يبدو جدل البياض/ السواد فيها قائما. تلعب النقاط دورها في إثارة المتلقي، بحيث تبقى الأسطر الثلاثة الأولى ناقصة المعنى ما لم يتدخل

1- Wolf Gang Iser,p 48.

2- ينظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2003، ص 70.

3- العيد مجذوب، وحم الشجر، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011، ص 58.

وعي القارئ في إتمام دلالتها وإبراز ما تخفيه من كلام تركه الشاعر له ليتدبّر أمور الموت: ولا يقوله/لا ينساه. وإلى أيّ أمد يسعى ليرسّخ وجوده في كلّ متحرّك يتنفّس. ثم تأتي النقاط الثلاث بشكل خارق، متتابعة عموديا بينها بياض، يفصلها لتنتهي القصيدة بسطر قصير متمثل في شبه الجملة، " **في الجنائز**". تخفي هذه النقاط كلاما كثيرا، بتساقطها فوق رأس السطر الأخير، كأنها تسكب هذا المريض/ الصريع، للوصول إلى نتيجة حتمية، لا يردعها مخلوق، وهي شيوع الجنائز نهاية الموت. تحيل النقاط العمودية إلى التدرج والتدهور والسعي إلى النهاية، التي ما بعدها حراك**!**

يحمل البياض في الخطاب الشعري بلاغة ودلالة، تدلان على ما خفي من معاني الرفض والنفي والقهر وغيرها من الأحاسيس. إنّه صمت مريب أحيانا، ومريح في أحيان أخر، يمهل القارئ لمعرفة ما يتطلّبه السياق أو ما ينتظره الشاعر منه، أو ما يعجز لسان الشاعر التعبير عنه، هذا من الجانب المعنوي. فمن الناحية الإيقاعية يُعدُّ البياض (الفراغ)، إيقاعا تشكيليا يخاطب البصر من طراز مخالف لا يظهر عند الإنشاد، بل تطفو نبراته في التشكيل الهندسي للنص الشعري الذي يشكل معرفة جديدة، تدهش المتلقي وتدفعه إلى البحث عن تأويلها لإنتاج دلالة مغايرة. إنّ هذه الفضاءات البيضاء علامات خصبة موظفة للتواصل مع المتلقي.(1)

لا يمكن حصر نقاط الحذف في جميع ما أنتجه الشعراء، لأنّ كلّ شاعر اختار طريقة طباعة قصيدته وتفنَّنَ في إخراجها على الورقة بشكل يختلف عن القصائد الأخرى، حتى لدى الشاعر نفسه وفي الديوان ذاته/ المجموعة، مثل ما كتبه الشاعر عز الدين ميهوبي في "ملصقات":

ببساطة ..
في بلادي ..
كلّ شيء صار
محكوما
بقانون
الـ ...

1- ينظر: كريمة بلخامسة، المتلقي وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين ، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، ع6، تيزي وزو، 2010، ص 123.

الو...

الوسـ ..

الوسا..

الوساط..

الوساطهْ .. (1)

برز هذا الشكل بوضوح عند شعراء الجزائر مع التحوّلات الاجتماعية، التي طرأت على البلاد في فترة التسعينات وما تلاها، بحيث طغت فوضى البيروقراطية والمحسوبية، التي لا يجرأ البعض أن يفضحها علانيّة خوفا من الآخر. كلّ هذه التغيرات كشف عنها الشاعر في شكل هذه الملصقة وفي كلمة واحدة، توضّح التردّد في البوح والصراخ في وجه الظلم، فجاءت في شكل متقطع على مدى طولي بعدد حروفها، لينتهي بتفجير الصرخة في صورة الكلمة كاملة، في نهاية المقطع.

عوّضت نقاط الحذف الحروف الغائبة تدريجيا، ومثّل لها بالنقاط الواردة في الأسطر. يبقى دور المتلقي في هذه العيّنة غير الدور المنوط له في العيّنة السابقة، لأنه لم يخفِ عنه الظاهرة "الوساطة" ما عدا أسطر بداية القصيدة، حيث بدت ناقصة الدلالة، لأنّ المتلقي لا يدري ما تخفيه النقطتان لكن السطر بعدها، بدأ في تبديد المجهول بشكل جزئيّ، ثمّ جاء السطران، الثالث والرابع لتفتيت الغشاوة. وإذا به صعّد توتّر المتلقي وحكم عليه بالانتظار الطويل داخل البياض، الذي تلا هذين السطرين القصيرين (محكوما/ بقانون). لكنّ فضول القارئ، جعله يغيّر طريقة قراءة النص وهربت عيناه من الخط الأفقي وتسلّلت الخط الكتابي العمودي، فعُرف صاحب القانون، بالأحرى "السلطة الحاكمة"! (الوساطة)، التي أصبح لها نفوذ!! إنّ الحذفَ ظاهرة بارزة في القصيدة المعاصرة، تتخذ أشكالا عديدة. إنّه تقنية من التقنيات، التي يتخذها الشاعر للتعبير عن حالته الشعورية، يدعو المتلقي إلى كشفها وقراءتها، تثير ذهنه وتوقفه عند كلّ لحظة حذفٍ تستدعي وعيه لقراءة الإيحاءات، التي يرمي إليها صاحبها. كما يلجأ الشاعر المعاصر إلى علامات الترقيم، كأبعاد دلالية تختلف قراءتها من قارئ إلى آخر بحسب ثقافتهم وتجاربهم ومدى تمكنهم من تلقي الشعر الجديد. فالمتلقي المعاصر لا يقرأ النص الشعري للمتعة فقط، إنما يسعى إلى فكّ شفراته وفهم أبعاده. ولا يتمّ له ذلك إلاّ بعد

1 – عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 32.

شقاء وإمعان وإجهاد نفس.

تعمّد الشاعر يوسف وغليسي، وضع نقاط الحذف ليسافر المتلقي معه لإيجاد المنفذ في "جبل الوحش"، حيث يقول:

وفي "جبل الوحش" أدفن همّي ...
ورفرف في " الأبيض المتوسط" ذاك الشراعْ...
عسى أن يثير اشتياق الرّفاق إليّ ...
ولكنّهم (...........)!
فأطرقتُ مثنى .... ثلاث ...... رباع .....
وأعلنت بدء الوداع:
وداعا ... و.. دا.. عا... و .. د..ا..ع [(1)]

نوّع الشاعر في توظيف عدد نقاط الحذف، مرّة اثنتين، ومرّة ثلاث نقاط، ثمّ ست نقاط. وفي رحابها ترك القارئ يقرّر في عمليّة ملء هذه الفراغات وإضافة ما يتصوّره يلائم المحذوف. ودون أن يشعر يجد نفسه قد شارك الشاعر آلامه وبنى نصا آخر مهّد له الشاعر، وبالتالي تخرج المدوّنة الشعرية إلى عدّة قراءات بحسب عدد قرائها. تأخذ أبعادا مختلفة باختلاف ثقافتهم ورؤاهم، وهذه خاصية جديدة تضاف إلى الشعر المعاصر لا يملكها النص الكلاسيكي النمطي. هذا ما جعل محمد مفتاح يقول: «إنّ محلّل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالاته وأبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل أو حشوا يمكن الاستغناء عنه ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري».[(2)] فالنص الشعري له ثقله في الميدان بطابعه البصري الذي شدّ المتلقي بكونه شريكا يسهم في إنتاجه، وبالتالي أصبحت مهمة الناقد/الباحث أصعب وأكثر فاعلية وبذلا.

يلعب الحذف دورا هاما في خلق عدّة توقعات، لا ينتظرها المتلقي، يصطدم بها، تُحدث ارتباكا في ذهنه، لأنه لم يعتد قراءة هذه الكلمة بهذا الشكل المبتور. كما هو ماثل في القصيدة: " أ...ت...و...ج ...عْ "[(3)] للشاعرة راوية يحياوي، التي بدأت توظيف عملية إسقاط ظاهرة الحذف

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 79.

2- محمد مفتاح، دينامية النص، ص 59.

3- ينظر: راوية يحياوي، كلك في الوحل ... وبعضك يُخاتل، ص 47.

منذ العنوان، والسطر الأوّل مباشرة بالكلمة نفسها "أ...ت...و...جـ...ع". وكذا في قصيدة " سنّة الورد" للشاعرة مليكة بومدين:

مرّت ساعات،

سا...عا...تْ

... أخادع نفسي بكتاب بين يدي [1]

يصطدم القارئ بفاعليتين مهمتين للحذف، صوتية وبصرية، تسعيان إلى تشكيل ذلك الهاجس، الذي يجعل أيّ شاعر يوظف هذه التقنية الصوتية/البصرية. تعدى معنى (أتوجع)أو (ساعات) الصريح فتجاوزت الكلمة تقريريتها، فانزاحت إلى سياق جديد يتضمن عنصرا غير متوقع يفاجئ المتلقي على المستويين الصوتي والبصري، بحيث يشكّل صوتا يعكس الأنين والملل، ويصدمه على المستوى البصري لمخالفة قانون كتابة الكلمة، فيحتار في هذا التشكيل المتقطع.

يتجلى أسلوب الحذف كذلك عند "ناصر لوحيشي" في قوله:

أمسكي بيدي،،

ولا .. لا ترجفي

أَوْ .. قفي ..

...

فلا .. لا تأسفي[2]

يتعانق في هذه العيّنة أسلوب الحذف والتكرار ليشكّل علامة واضحة تدل على سلوك الشاعر وإحساسه المتمثل في القوّة وتجاوز الصعاب، تساعد المتلقي على ملء الفراغات، وأحيانا لا يجد صعوبة في توقع اللامتوقع، لأن العبارة المكررة هي التي شكلت الإطار الأساس الذي يقوم عليه السطر الشعري في المقاطع، وعليه فإن هذه النقاط تزيل الغموض وتدعو إلى إبراز الدلالات الضمنية هذا يؤكّد أنّ القصيدة: «يمكن أن توجد خارج شكلها المطبوع، والحذف في المادة المطبوعة يحتوي

1- مليكة بومدين، بداية الكتابة، دار نقوش عربية، ط1، تونس، 2011، ص 12.

2- ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 97،99،101.

على عناصر متعدّدة يجب أن نعتبرها متضمنة في القصيدة».(1) يتحاور معها المتلقي ليقترب من النص أكثر.

تحيل فاعلية الحذف على تمكن الشاعر من استغلالها في عملية التأثير في القارئ ودفعه إلى استدعاء معارفه الأوليّة وتوظيفها في سدّ الثغرات وملء الفراغات وكشف اللامتوقع. فالحذف يُمثل شكلا من أشكال "الحيل الأسلوبية"، التي تثير وعي المتلقي بسبب كسر معرفته للجمالية النصية التي أخذها من مرجعيّته الثقافية بشكلها الواسع. كما أنّها تملك قدرة فائقة في عملية التأثير في القارئ واستدعاء وعيه عبر إثارة دهشته واستفزازه. فهذا المنحى في إنتاج النص الشعري الراهن، كشف ما تحمله علامات الترقيم من أهمية في جعل القارئ شريكا في اكتشاف النص الغائب. الأمر الذي جعل الشعراء ينوّعون في توظيفها بأشكالها المختلفة، كالنقاط المتتابعة والعمودية والفاصلة وعلامات الصياغة الوجدانية " الإنشائيّة"، كالاستفهام والتعجب والخط الشاقولي (/)، منتشرة كلّها داخل فضاء الورقة بشكل جليّ، يبرز أن الشاعر سيّدٌ في توزيعها داخل الفضاء الشعري، كما أنه سيّد في توزيع البياض والسواد، بشكل بعيد عن الاعتباطية والعشوائية.

إنّ علامات الترقيم من العلامات، التي تزاحم الكلمة في مهامها، بالرغم من أنها علامات "غير لسانية"، تقوم باستنطاق النص وتصل بين المؤلف والقارئ وتساعد في إنتاج المعنى. لهذا عُدّت رموزا طباعيّة تسهم في تشكيل فضاء النص الحداثي. فالصفحة، التي يكتب عليها النص الشعري الراهن، تُعدُّ مساحة صراع متغيّرة، يلتقي داخلها القارئ بالشاعر ويُطرح السؤال حولها في جميع المستويات، التي تجعل من النص نصا شعريا وصياغة جميلة.

2-2- الاستفهام والتعجب/ الحركية والإدهاش.

تعدّ من تقنيات الترقيم، التي تثير القلق والإحباط أحيانا وعدم الجدوى في تغيير الأمور، تسهم إلى جانب باقي العلامات في إنتاج الدلالة وتقريب النص من المتلقي. يعتمد عليها الشاعر في

1- رينيه ويليك وأستين وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، بيروت 1987، ص 184.

التعبير عن أحاسيسه وتمثيل مواقفه وعرض تساؤلاته أو اندهاشه بشكل مستمر، لأنه دائم البحث عن الحقيقة المضمرة، التي هي أساس تجربته الشعرية. تحيل إلى دلالات كثيفة لا نهاية لها.

أ- علامات الاستفهام/ سؤال القلق

إنه من الظواهر المؤثرة في التشكيل الشعري، يقوم بدور لفت انتباه القارئ، يدعوه إلى محاورة النص وإثارة فضوله محققا وظيفته النحوية الماثلة في نقل الانفعالات من المتكلّم إلى المتلقي.

من يقرأ قول الشاعر "العيد مجذوب" يكتشف هذه الحالات الشعورية، التي لا تعرف الاستقرار:

هل ينسابُ
في بعض الهدايا
ما نُجيدُ؟
هل لهذا الكون أطياف
تعي ..؟؟
هل نام في الأرض الجريدُ؟ [1]

لا يدري الشاعر ما تمنحه الأيام، يشك في هداياها، ويتساءل فيما إذا انساب فيها ما يجيد التعامل معه، ويحتار في أمر هذا الكون أو العالم المحيط به، الذي يدير ظهره عليه، ولا يدري إن كان ذلك عن وعي، حتى تساءل " هل لهذا الكون أطياف تعي؟" خطورة ما يجري في زمن الرداءة التي تضع الذوات الرفيعة في الحضيض الأسفل. ثم يستفهم باستفهام إنكاري لتعميق الكثافة في حركية النص للدلالة على أمر مستحيل الحدوث، مهما يحاول الخصم في قلب كنه الأشياء. "هل نام في الأرض الجريدُ؟" للدلالة على الرفعة وكذا صفة التواضع، التي ترفع صاحبها عالي المقام. يؤكّد هذا الموقف في مقطع ضمن القصيدة: " ليس فوق الشمس أغصانٌ / ولا يدنو البعيدُ".[2] يبحث الشاعر على مخرج لاستقرار الأوضاع، لكنه يصطدم بثبات الحركة، فتتهاطل الأسئلة لتحيل إلى الخيبة، كما جاء في قصيدة "هل تحسّ الحجارة؟" للشاعر محمد الأمين سعيدي، في مجموعته "ضجيج في الجسد المنسي":

1- العيد مجذوب، وحم الشجر، ص 59.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 60

إيه...

كيف استطعتَ اعتلاء المواجع؟

كيف رقصتَ على الجرح؟

كيف رشفتَ دمائي؟

إيه...

كيف سكبتَ مذاق الحموضة في خمرة القول؟

كيف وطأتَ برجليك أرضا مطهّرةً؟ (1)

بدأ الاستفهام من العنوان للدلالة على المستحيل، ثم فاض غيض الشاعر وتوالت أداة الاستفهام كيف" في السطور وعلامات الاستفهام في أواخرها كلها. وهذا ساعد على الإيقاع وتكثيف الدلالة. " يثير هذا التشكيل الاستفهامي الحقل البصري، ويضع الذهن وجهة ما خفي وراء الاستفهام. وينمّ هذا التوظيف لمثل هذا النوع من العلامات وغيرها، بكون الشعر المعاصر لا يعتمد كليّا على الاستماع إنما يشتغل على القراءة الذاتية، التي توجه القارئ بصريا. أصبح الشاعر في هذه الحال مجبرا على الاعتماد على علامات الترقيم، التي تسهم في إخراج المعنى الخفي إلى الواجهة مثل علامات التعجب، التي تكشف عن انفعال يحدث في النفس عند حالة استعظام أو اندهاش وتوتّر.

ب- علامات التعجب/ إثارة وتوتّر

يُعدّ هذا النوع من العلامات مرآة لأحاسيس الشاعر في موقف التوتر وحالة اكتظاظ التناقضات المحيطة بالمعيش. إنها المنبّه، الذي حرّك تجربته الشعرية التي يتخبط في أهوالها تملأ نفسه حيرة وقلقا واندهاشا، لما آلت إليه الأوضاع الكثيفة بالتضاد، وسدّ الأبواب أمام حظوظه!

تقول ربيعة جلطي:

الموتُ..

صارت جماعيّةً مقابرُهُ

أمحظوظٌ مَنْ قبرُه منفردُ....!؟

***

1- محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 101.

عليك اللعنة أيها الكرسي..

وعلى قوائمك الأربع.

***

مرضٌ عضال جديد.. اسمُه:

" التحديق البارد في المجازر". !![1]

تعلن الشاعرة في هذه المقاطع القصيرة اندهاشها وفي نفس الوقت ألمها، الذي زاد من توتّرها لِما ينشره هذا الواقع المرفوض. حيث تعجبت ممّا آلت إليه روح الإنسان وقيمة حياته في زمن يتزاحم الموتى على القبور جماعات لا تُحصى، وتتعجب من برودة الأعصاب أمام ما يحدث من مجازر وأمام خبر الموت، الذي كانت تقشعرّ له الأبدان!! فعلامات التعجب نابت عن قلقها وازدرائها. والسطر الأخير، الذي خُتم بعلامتي تعجب متتاليتين، دليل على سلوك لم تعهده الإنسانية ولا تتوقعه الشاعرة. لكنها تعلن في موقف آخر عن طينة مُغيّر أحوال البلاد والعباد، وتتعجّب من تناقضه وحماقته:

الإنسان .. عن أيّ سلام يتحدّث..؟!

دموي ومتوحش وخطير على مستقبل الأرض وماضي

السماء..

أليس هو نفسه من خلق الحرب؟!

***

أجساد فقدت أرواحها؟!

لا ..

بل هي أرواح فقدت أجسادها[2]

تتعجب لهذا التناقض والتضاد الصارخين، يتضمنان البحث عن السلام والقضاء على الحلم، تتعجب من أناس جُرّدوا من إنسانيتهم، حتى فقدت الأرواح أجسادها! كلّها إشارات إلى تعجبها من عذابات تتكاثف بشكل غير محدود، تتصاعد في المأساوية داخل عالم ضاعت فيه القيم، بل اندثرت!! زمن

1- ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضوح الليل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015، ص 65،66.

2- المرجع نفسه، ص 70.

عُدّ الأحياء فيه أمواتا. يقول الشاعر فاتح علاق:

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب!!

هذا زمان الدم

قابيل يقتل هابيل

أوديب يقتل لاووس

فاهرب إلى الجنة واحتجب!![1]

يتعجب الشاعر لِما آلت إليه قيمة الإنسان واختلاط الحابل بالنابل، يتعجب من ترامي الأموات هنا وهناك، وزهق الدماء! وأعظم العجب، أنّ الإنسان صار كالطين، مرميا فاقدا كرامته، فهبّ يبحث له عن مكان أفضل، لعلّه يعثر على عزّته ويدعوه إلى أن يحتجب، حتى لا يهان من جديد!

تعوّض علامات التعجب هنا ما ملأ قلب الشاعر من غضب وحسرة، لأنه يعيش في زمن الجور والفتن وغياب القيم، بحيث أضحى المفرّ، السبيل الوحيد ليفلت الضعيف بجلده من الطاغي. فعلامة التعجب المكرّرة في السطرين، الثاني والسادس، فيها قلق وغيض ودعوة للهروب من الهول اللئيم. وكما كانت علامات التعجب في هذا المقطع لغة خاصة تدعو إلى الانفلات من الظلم، فهي كذلك توجيه للقارئ للتعجب من هذه المواقف السلبية المؤثرة، فتصير هذه العلامة التعجبية وسيلة لممارسة قراءة النص الإبداعي بشكل غير مباشر، يدعو إليها الشاعر. فاقترانها بالسطور أمر مقصود، لأن الشاعر اعتمد عليها للكشف عمّا خفي في النص، تعين المتلقي على فكّ شفرات التجربة الشعرية للشاعر. فأصبح بالضرورة وجود هذه العلامات يسهم في إنتاج الدلالة ويسهّل تفاعل القارئ بالنص للولوج والحفر في أعماقه واكتشاف المدفون من المعاني وضبطها.

إنّ ورود النص المعاصر بهذا الشكل المقرون بعلامات الترقيم، التي فتحت الحوار بين العناصر الشعرية وآليات السرد، كسر نمطية التلقي المألوفة وحقق بعدا بصريا يعين على تلقي النص وقراءة المضمر منه. فهو أمر جعل الدرس النقدي المعاصر يتعوّد على هذه الظاهرة، التي تشارك في تشكيل بنية النص الشعري وتثير بصر المتلقي وتوجّه قراءته، فتساعده في إنتاج المعنى، كما تحيل

1- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص 59.

إلى النص الغائب. فشعراء كثيرون نوّعوا في توظيفها داخل قصيدة واحدة. وخير دليل يمكن الاستدلال به على سبيل التعيين والتدعيم، لا الحصر هو توظيف الشاعر عبد الله حمادي لكمٍّ هائل من هذه العلامات في جلّ شعره، على غرار هذا المقطع من ديوان "البرزخ والسكين":

وحدي هنا
ومعبرهُ الوحيد ...
خذ بيدي سيّد الثقلين (...)
الليل طويل ..
والزاد قليلْ.
(...) في عماء بالقصر والمدِّ
لنا النزولُ وله المعراجُ!!
خيالٌ ... في خيال
سؤال في خيال
خيال في عماء (...)؟؟! [1]

وكذا الشاعر بوزيد حرز الله في قوله:

وأحسبني قد ملأت الفضاء بمحض دقيقة.
الزمان يهرّبني منه / يبعدني عنه / يدخلني فيه/،
لا أستطيع المقام السعيدْ،
المكان بعــــــــيدْ.
دع مفاتنك الـ .. كلّما عبرت سوسنة، [2]

-من الشعراء الذين وظفوا ونوعوا في علامات الترقيم بشكل ملفت للانتباه يوسف وغليسي الذي جاء في قوله:

تشاجر عصفوران:
سقطا:

1- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 141.

2- بوزيد حرز الله، بسرعة أكثر من الموت، ص 17.

سقطا بأمان،،
سقطا في أمان!..
لا غالب .. لا مغلوب!
والضحيةُ سنبلتانْ!!!
آه يا وطن الأوطان!....[1]

كلّهم تمكّنوا من الجمع بين لغتين. لغة عبّروا بها عن أحاسيسهم بالألفاظ ولغة أرسلوا بها أبعاد معانيهم إلى المتلقي، كالفاصلة، التي ترد بين الأسطر وفي آخرها، كنهاية لكلّ جملة ذات البوح الصارخ. إلى جانب النقاط المتتالية ونقاط القول، والقوسين وعلامتي التعجب والاستفهام والخط المائل (الفاصل)، كلّها تعدُّ علامات ورموز طباعية تتقاطع مع الجمل الشعرية لتشكّل إبداعا مميزا داخل فضاء الصفحة، يتقاسم البياض والسواد مساحته.

يحمل النص الشعري المعاصر ضمنه نصا غائبا يستدعي وعي القارئ، الذي لا يكفّ عن محاورة المضمر والمشاركة في بناء القصيدة على أنقاض خلفيات النص. هكذا يبقى المتلقي على صلة بالنص الذي يقدّم له علامات الترقيم، كمفاتيح لمحاورته واستدعاء النص الغائب، ثم يخوّل له إبداع نص جديد يلحقه بالنص الأوّل عبر خرق الحدود المانعة بلقاء السردي والشعري.

3- اللّوحات الفنيّة/ فضاء وصورة

لم يعد النص الحداثي محصورا في قالب نمطيّ مغلق، إنما خرق المألوف ودعا القارئ إلى استراحة بصرية، لا تنسيه المضمون، بل تشدّه إليه عبر فضاء صوري كثيف بأشكال هندسية تحيل إلى السياق، فباتت: «مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة»[2] داخل فضاء الصفحة المدهش والمثير للفضول، في كشف ذلك الزخم من الرموز والإشارات الشعرية الموحية لأغوار النص. إنها ميزة لصيقة بالمجموعات الشعرية المعاصرة، يحاول الشاعر من خلالها تطعيم نصوصه برسومات تقابلها في صفحات مستقلة مشكلة خلفية لها.[3] تحضر في ضوء هذه الهندسة

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 80.
2- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص 17.
3- ينظر: يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، ص 62.

البصرية أعمال الشعراء الجزائريين المعاصرين، التي تحاور المجال الإبداعي في جانبه الجمالي ودلالاته داخل بياض الصفحة على النحو الذي نجده في نصوص ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني وأوجاع صفصافة ليوسف وغليسي، وملصقات لعز الدين ميهوبي، والظمأ العاتي لعامر شارف وغيرهم، الذين عدّت لوحاتهم الفنية داخل حقل الصفحات حلقات وصل بين النص والمتلقي. كلّها تشي بخطابات جديدة تُعلن علاقتها بالتجربة الإبداعية تجعل الرسوم في مقام العلامة، التي تكشف الدلالة وتقترب من كنه النص، تساعد القارئ على إعادة كتابة النص بشكل مغاير.

تعدُّ الصورة التشكيليّة إحدى الصور الشعرية، وليدة التداخل الحاصل بين الشعر والفنون الأخرى منها الرسم، الذي استعارت القصيدة آلياته وألوانه. نجم عن هذا التداخل اتفاق الدارسين حول ماهية الشعر والرسم، يتمثل في اعتبار «الرسم شعرا صامتا والشعر صورة ناطقة»، ينقلان الواقع برؤية خاصة لا علاقة لها بمادية الواقع. فالرسومات المرافقة للعمل الإبداعي الشعري، هي علامات خارجية غير لغوية، وحضورها يمتلك قيمة "إشارية" لا "عضوية"، وفقا لاصطلاحات رولان بارت.(1) لاسيما أنّ القصيدة المعاصرة أصبحت "جسما طباعيا" يشتغل في ضوء الآليات الجديدة البصرية التي تتفاعل معها. وتحقق نوعين من المتعة، متعة الذهن بالقراءة ومتعة البصر بالرؤية. إنها تعين اللغة في عملية التلقي. وبها تتشعب المعاني وتتوالد وتشترك من خلالها الحواس في التلقي والفهم، على نحو ما نجده في المجموعة الشعرية ليوسف وغليسي "أوجاع صفصافة"، التي وضعها عن قصد ووعي، تحمل دلالة فنية، بحيث يبدو ذلك التلاحم الطباعي بين النص الشعري والرسم المرافق له



1- ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص 20.

كما هو حال قصيدة " آه يا وطن الأوطان**!**" [1] التي وضعها داخل خريطة الجزائر كفضاء مكاني تسكن بداخلها الكلمات، التي وزعها في أرجاء البياض، تحيل إلى ألم الشاعر لأحوال أهل وطنه فجاءت "الخريطة" كلوحة زيتية تحيط بالقصيدة. وبهذه الدلالات أصبحت القصيدة مؤشرا ناطقا بانتمائها إلى الجزائر وعلامة دالة على الموروث الثقافي الجزائري. أمّا أبعاد الكلمات في السطور الشعرية، فتوحي إلى الصراع بين المتناحرين، ومطباتُه يدفع ثمنها أبناء الوطن.

كثيرة هي الأمثلة عن ورود الرسوم المرافقة للقصيدة. كما أنّ من الشعراء مَن اكتفى بلوحات الغلاف فقط، دون إدماج صور داخلية ضمن القصائد. فعاشور فني-على سبيل المثال-ضمّن لوحات في فضاءات عديدة داخل ديوان "رجل من غبار"، مثل تلك الواردة في الصفحة الثالثة عشرة معبّرة عن المقطع الشعري الوارد في الصفحة الثانية عشرة، بحيث رُسم "رجل" مجهول القسمات بالكدّ تظهر ملامحه، تبدو في اللوحة رموز أمازيغية "، هيئة المكان: البيت، الألوان، البرنوس "الزي" وأدوات" وهي واردة بشكل عام في جميع لوحات الديوان، تختلف في بعض الرسومات، التي وضعها عن قصد لتعبّر عن مضامين المقاطع. كما كتب في أسفل اللوحات عبارات تعبّر عن حال الرجل من مرحلة إلى أخرى بخط مغربي عريق كما هو حال لوحة هذه الصفحة، التي كتب عل الجانب الأيسر: «كان يملك كلّ اليقين» وفي الجهة العليا، كتب بالمقلوب: «كان يتجه نحو الرّبيع».

على هذا المنوال، لم تخل صورة من كتابةٍ مثيرةٍ، مثل الشكل البارز كالحلزون على جدار أسفله نقوش، كتب عليه «قهوة فاسدة»، على شكل حلزون. وأشكال أخرى، كما تبيّنه اللوحات الآتية:



1- ينظر: يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص 80.

تتقاطع اللوحة مع المقطع قبلها:

كان يضبط دقّاته
باتجاه الربيع
ويهيئ في دمه موطن الياسمين
كان يملك كل اليقين
ثم عند تفتّح أوّل برعم ورد
يضيع!![1]

يتقاسم المقطع واللوحة رغبة التغيير من الأسوأ إلى الأحسن، لكن سعي "الرجل" باء بالفشل لأنه ضاع بعد ما عاش اليقين! لم يصب في وجهته نحو "الربيع"، أي " الحياة الأفضل" ولم يكن له لقاء مع الربيع. يلاحظ السائل عن خدمة هذه الرسومات للنص أنّها فعلا مجدية لأنها من عوامل انسجام واتساق النص، تؤكّد وجوده وترافق المتلقي في مسافة قراءته وتزيل عنه الرتابة. كلما شعر بالانغلاق. تفتح له بابا يلج منه لفك الغموض، ومعرفة المجهول ونزع القناع عن وجه النص الحاضر. فجلّ القصائد التي عثرنا عليها تحوي رسومات تفسّر الأفق المغلق، الذي يشعر به المتلقي على غرار "آه يا وطن الأوطان"، التي تكشف الحزن والضياع والطمع والأنانية وكلّ أنواع المشاعر والمواقف السلبية، التي تسكن البشر، وكلّ آليات القهر التي يستعملها الغالب على المغلوب أو التي يتسبّب فيها القدر (الزمن).

يقدم الرسم انطباعا عن النص قبل قراءته، لأن فعل البصر لغة تساعد على فهم المقروء. فعملية الرسم ذكية، لعلّها مأخوذة من الفعل التربوي الذي يهدف إلى ترسيخ الفكرة في الذهن إلى جانب اختيار اللفظة التي يتفاعل معها المتلقي فيحفظها لكونها مميّزة، جاءت في إطار فنيّ شعري. فالنص هنا يصبح خيط الأمل يشدّ إليه صاحبه أوّلا ثم القارئ ويليه كلّ مَن أسهم في تشكيله وإخراجه إلى الوجود من قريب أو من بعيد.

لا يسع هذا البحث تقديم جميع التجارب الشعرية الجزائرية، التي ألحقت النصوص الشعرية بالأشكال والرسومات الفنية ولا يمكن تحليل كلّ الدواوين المذكورة، إنما ما ذكر كان بهدف إبراز

1- عاشور فني، رجل من غبار، ص 12.

تفاعل وتلاقي النص الشعري وهذه الرسومات كأجناس فنيّة، تحمل هدفا موحّدا، تشدُّ المتلقي إلى العمل الإبداعي وتحيل إلى الدلالات الكامنة فيه، وتكمّل النقص والعجز الذي يصيب لغة الشاعر فهذه الأشكال تكون غالبا وسيلة إيضاح صامتة، تحقق غاية الإفهام أحسن ممّا يقال جهرا أو يكتب كتابة. لأنها وسيلة لجذب الانتباه وتحريك الفكر. عموما فالمزج بين العلامات اللغوية والرسوم في القصيدة المعاصرة يحقق هدفا يتمثّل في «استقلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوي بأخرى غير لغوية».[1] بمعنى أنّ الأشكال تساعد البصر على فهم التركيب اللغوي الوارد في سطور النص الشعري، هذا ما يدعى في المفهوم المعاصر بالإيقاع البصري، الذي حلّ محلّ الإيقاع الصوتي. إنها تقنية الرسومات تضاعف قوّة إدراك الصورة الشعرية وتسهم في جمالية النص، تمدّد في زمن مكوث المتلقي عند القصيدة والتمعن فيها. تدخل ضمن الفضاء البصري، الذي يلجأ إليه الشاعر بحيث يختار موقفا أساسيا في المتن الشعري بشكل يسهل على المتلقي الربط بين عناصر فضاء القصيدة. والإسهام في تشكيل الرؤية.

حفل الشعر الجزائري الراهن بالتشكيلات البصرية–كضرب من التجريب الإبداعي–التي تشي بانفتاح مجال النصوص تستدعي وعي المتلقي لإتمامها. ولا يبدو تفعيلها ووظيفتها إلاّ بإشراكه وإبراز دوره في استرجاع المألوف وربطه باللا مألوف في الظاهرة الجديدة والخروج إلى تصوير مغاير يتلاءم مع الحداثي من حيث التشكيل الشعري.

يمثل الشكل الطباعي للقصيدة المعاصرة نظاما من النظم المكوّنة لها–وهو الوجه الأوّل الذي يصافح المتلقي–تتحدّد من خلاله مجموعة من الانطباعات المؤثرة على القارئ. وفي هذا المجال تتعدّد القراءات، لأنّ الفضاء البصري وهندسة القصيدة فتحا المجال أمام المتلقي للتصرّف في ملء الفراغات ومحاورة النص والتفاعل معه لإنتاج نص إبداعي يلائم السياق العام لرؤية الشاعر. لكن ثمة إشكال أثير حول علامات الترقيم، التي تكاد الأعمال الشعرية الجزائرية المعاصرة لا تخلو منها هو أنها بقدر ما تفتح المجال لإنتاج نص جديد وتقريب المتلقي منها يمكن أن تُنفِّره منه وتتسبّب في شرخ العلاقة بينهما، لأنها تجلب الغموض الذي يؤدي إلى انسداد قنوات التعامل مع النص والولوج

1– يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي، ص 63.

إلى أغواره، فتنسدُّ الدلالة وتكبر الفجوة وتصير الإشارات أبوابا مغلقة لا مفاتيح لها أو تنقلب حظوظ النص الشعري وتضعف شعريته، لأن الإفراط في علامات الترقيم قد يزيد الإحساس بوجود النزعة النثرية في القصيدة المعاصرة. (1)

بالرغم من تحويل الكتابة الشعرية الحديثة لمجريات القراءة يبقى السؤال، إلى أيّ مدى يستطيع النص الشعري الاحتفاظ بطابعه، الذي يميّزه من النثر ومن أجناس أدبية وغير أدبية أخرى؟!

1- ينظر: أحمد درويش، في نقد الشعر، " الكلمة والمجهر"، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996، ص 118.

الفصـل الرابـع

بنيـة الإيقــاع والتشكــيل اللّغـــوي

المبحث الأوّل: التشكيل الإيقاعي في راهن الشعري الجزائري

1- تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية

1-1 الأبعاد الإيقاعية في اللغة الشعرية

1-2 نظام النسيج الإيقاعي في الصورة الشعرية

1-3 أثر الإيقاع في البنية السمعية

1-4 نغمية الجملة الشعرية وإيقاع السطر الشعري

2- الإيقاع الخارجي:

2-1 تشكيلات بنية الوزن

2-2 التداخل الوزني: التشكيل والتنويع

2-3 مسار الإيقاع في حوار النمطين: العمودي والحر

2-4 إشكالية القافية: الدلالية والصوتية

المبحث الثانـي: التشكيل اللغوي وإشكالية التداخل الأجناسي

1- المعجم الشعري

2- التركيب اللغوي في ضوء التحوّلات الأسلوبية

3- لغة السير ذاتية والتواصل الأجناسي

المبحث الأول: التشكيل الإيقاعي في راهن الشعري الجزائري

يحاول هذا المبحث الكشف عن بعض الخصائص الإيقاعية في ضوء عدد من القصائد الجزائرية المعاصرة بأشكالها المختلفة وإحصاء مختلف أنواعها وما تتميّز به من إيقاعيّة وفق حدود التجريب الإيقاعي.

تجاوزت القصيدة المعاصرة ما وُضع لها من إيقاعات قبلا، وتمرّدت على الوزن الخليلي والتشكيل الخطي، وأصبح لها نظام مغاير في شكلها الجديد المتمثل في أنماط الكتابة الشعرية الجديدة، بحيث تغيّر نظامها الصوتي وصار مبنيا على أسس لم تثر الاهتمام في القصيدة العموديّة. وأصبح يُنظر إلى المكان في مساحة الورق الذي يجذب العين في شكلها داخل هذا الإطار. «لقد أصبح النص هنا يُشاهد ويُرى ويُتأمّل، حلت فيه العين محلّ الأذن وحلّ إيقاع الصمت محلّ إيقاع الحركة وأخذ الخلق الشعري على عاتقه مهمة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها».[1] إنّها التغيرات، التي أصابت القصيدة الشعرية المعاصرة ودخول عناصر جديدة لم تألفها سابقا، كبعض الإشارات والحركات والرسوم، يتعرّف عليها القارئ وليس السامع. وأصبحت النصوص يتلقاها المتلقي عبر العين وليس عبر الأذن. لذا حدث تحوّل في البنية الغنائية واتجهت إلى القراءة، لأنها أضحت تُقرأ أكثر ممّا تُسمع. أصبح من الضروري أن يتغيّر حتى منبع الإيقاع، حيث «برز في النص الشعري إيقاع الصورة بدلا من إيقاع الغناء، إيقاع الفن البصري بدلا من إيقاع الفن السمعي، وبسبب هذا الإيقاع نَحَتْ الكتابة الشعرية نحو التوزيع والمساحات البيضاء واستعمال المداد الأكثر سوادا والإشارات الجبرية والأسهم».[2] كرد فعل للمتغيرات الطارئة على القصيدة الراهنة.

تحيل هذه الطريقة في التشكيل الشعري على أسبقية الأهمية في طريقة القول من أهمية القول بذاته فهذه الفكرة تقترب من النظرة، التي ذهب إليها "ت. س إليوت" Elliot حول الإيقاع حيث يرى أنّ القصيدة: «تميل إلى تحقيق ذاتها أوّلا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات

1- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، ص 336.

2- المرجع نفسه، ص 336،337.

وإن هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة والصورة»،[1] لأنه يمس الجوهر العام للقصيدة، ويتصل بمختلف مقوماتها الشعرية كاللغة والرمز والصورة، ويتخطى إلى تنظيم حركية الخطاب ويربط المعاني فيما بينها. فلا يمكن النظر إليه على أنّه مجموعة من قوالب جاهزة يتشكل بها الشعر إنما مكوّن عضوي من مكوّنات الشعر. أكّد النقد العربي المعاصر أهميته كعنصر يشارك في بناء جمالية القصيدة ودلالتها. ومن ثمّ يدخل الإيقاع في إطار موسيقى الشعر، ويمثل التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف وهو ما يسمى بالموسيقى الداخلية.[2] فالفرق بين الإيقاع والوزن هو نفسه الفرق بين النغمة والتناغم، لأن الوزن يمثل النغمة والإيقاع يحققه التناغم.

إنّ الإيقاع من أهم عناصر تلقي الشعر. يملك صلة وثيقة بانفعال الشاعر. هذا ما يثبت علاقته بالإبداع الشعري، من حيث أنه: «من أهم العناصر التي تغذي العناصر الفنية التي تسهم في تشكيل التجربة الشعرية».[3] فثمة علاقة متينة بين الإيقاع والوزن في الشعر عامة. وقد يعلّق قارئ على أنّ ثمة تشابها بين جلّ القصائد من حيث الوزن العروضي، إلاّ أنّ المتمعّن فيها يجد أنّ كلّ قصيدة تتفرّد بإيقاعها الخاص. فهو أمر يكشف أنّ الإيقاع يتشكّل في نمو البنية النصية، بين عناصرها كلمة وتركيبا وحتى في صورتها الفنية. فالإيقاع يحصل في النسيج اللغوي العام للنص الشعري ويرتبط بالتشكيل الدلالي والإبداعي وعلاقته بنفسية المبدع. وفي هذه النقطة بالذات يحدث التفاوت في جمالية الإيقاع بحيث تتشكّل "الجملة الشعرية" الإيقاعيّة بحسب التدفق الشعوري، فتارة تطول وأخرى تقصر. وينتج عن هذا السياق تفاوت في السرعة الإيقاعية أثناء ولادة القصيدة ونموّها. يبدو ذلك عند الاستماع إليها.

تفرض طبيعة النص الشعري هذه الإيقاعيّة وتتحكم فيه. وهذه الخاصية دفعت إلى البحث عن نسق جديد للأوزان الشعرية، تجعل الشاعر ينتقل فيها من أحادية البيت إلى بناء آخر يتمثل في وحدة النص (الموضوع). وجد بعض النقاد اشتمال الإيقاع على عنصر الوزن، الذي هو عبارة عن

1- ت. س إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص 42.

2- ينظر: محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005 ص31.

3- المرجع نفسه، ص 30.

«قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه».[1] أي أنّ الإيقاع لا يمثل الجزء المنفصل ولا يتصل فقط بالوزن، لأنه أصبح يمثّل القصيدة في شموليتها بدون جدال. وأضحى الوزن في الرؤية المعاصرة لا يمثل أهم العناصر الشعرية، وعليه «لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعدّاه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة "التقابل، التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة" أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، سواء تعلّق الإيقاع بالظلال النغمية الدلالية بمفرده، أم بوضعه في سياق الجملة والمقطع، أم قيامه في النص بأكمله».[2] فطبيعة النص هي التي تؤسّس لنوع الإيقاع والعناصر، التي ينسجم معها لتشكيل بنية جمالية القصيدة.

1- تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية

تعتمد القصيدة الحداثية على إيقاعها الداخلي، الذي يسهم في إنتاج الدلالات داخل النص التي تصدر عن التجربة الشعورية. فيبرز النغم الإيقاعي مفرزا أحاسيس الشاعر، التي تنم عن حالته النفسية وتجاربه اليومية. وحتى يحدث هذا الكشف يلجأ النص إلى التعدّد والاختلاف وإعادة تركيب حاستي السمع والبصر تبعا لتجدد العالم نفسه، ما يدفع إلى التنويع في المجال الإيقاعي.[3] بحيث تعدّت موسيقى الشعر كونها أصواتا ترنّ في الأذن، إلى توقيعات نفسية تؤثّر في أحاسيس المتلقي وتشتغل داخل اللغة.

أتيحت الفرصة للشاعر المعاصر في أن يعبّر عن حالاته الشعوريّة بحريّة إبداعيّة، موظفا الكلمات والحروف ذات إيقاع يتلاءم والحالة النفسية للشاعر. فالكلمة لها وقعها في تشكيل النغمة الشعرية والتفاعل مع باقي الكلمات، تتكثف دلالاتها ومعانيها «كلّما تعدّدت سياقاتها، ومن هنا المتلقي لا يتلقى الكلمات الشعرية كأصوات كما يتلقى الأصوات الموسيقية، بل يتلقاها أيضا

1- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003، ص301.
2- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 209.
3- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 235.

كدلالات»[1] ناجمة عن تفاعل عناصر النص الشعري لتأتلف في نسيج نصي متكامل.

كثيرة هي مظاهر إيقاع القصيدة الجزائرية المعاصرة، إلى جانب الوزن والعروض. وتتمثل في جانب الترديد، كتكرار اللفظ وما يفضيه من نغمية، والتوزيع المقطعي في فضاء الورقة والأبعاد الصوتية للقوافي والبنية الدلالية. وكلّها عناصر تسهم في إنتاج موسيقي داخلي يشعر بها المتلقي عبر عملية التلقي البصري.

1-1 الأبعاد الإيقاعيّة في اللغة الشعريّة:

يعتمد الإيقاع الداخلي على إمكانات عديدة لتعويض ما هجرته القصيدة الجديدة/ المعاصرة من الإيقاع الخارجي وما يرتبط به من مقومات، تتمثل في صيغ التعبير وطبيعة تأسيس الفكرة، التي عدّها الدرس النقدي «إيقاعا شخصيا ذاتيا، يبنى على أسس خاصة ووحدات تتناغم فيما بينها ... تشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة الصوتية والدلالية»،[2] يصوغها الشاعر بشكل تتفاوت درجات جماليتها لاختلاف مصادرها وطريقة توظيفها واختيار أدواتها، كترديد صيغ نحوية وصرفية معيّنة إلى جانب إيقاع السرد الشعري وغيره من الآليات المشكلة للإيقاع الداخلي.

تبدو في المدونة الشعرية الجزائرية مجموعة من هذه الآليات المتمثلة في الصيغ الإيقاعية منها قول الشاعر عبد الله العشي:

دعوت له الله حتى يطيل البقا
وأقسمت: بالله لا ترحل
ولكنه استل أشياءه من دمي
ومضى صامتا...
في عجل.
وها أنا أرثي لأيامه
سائلا عند أبوابه

1- عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007 ص 144.

2 – إبراهيم مصطفى الحمد، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009 ص 212.

نازفا عند كلّ طلل[1]

تردّدت في هذا المقطع الشعري صيغ وأحوال وظروف، شاهدة على قيمة إيقاعية شبيهة بالتقفية "صامتا، سائلا، نازفا/ عند أبوابه، عند كلّ طلل، في عجل..."، تتقارب صوتيا عند الترديد لأنها التزمت بميزان صرفي(فاعلا)، صنعت مجالا إيقاعيا داخل عناصر بنية القصيدة إلى جانب الأفعال الذاتية للراوي الشعري الذاتي "دعوت، أقسمت، أرثي" في صيغتها للزمن الماضي وللمتكلم (أنا) بطابعها المأساوي، لتعكس حساسية إيقاعية تدعم الإيقاع الداخلي للمقطع.

أمّا الإيقاع السردي الذي تشكّل مع المحكي القصصي الشعري للقصة الشعرية الماثل في القصيدة فيتجلى في رؤية الراوي/ الشاعر من خلال الدعوة والرغبة في البقاء ووعد القسم، لأمر يستحيل تحقيقه أو إيقافه، والمضي في عجل لينتهي أمر القصة بغلبة القدر وبالنزيف عند كلّ طلل وما بقي للشاعر إلاّ رثاء أيام الفقيد بشكل يحرّك الفاعليّة الإيقاعية داخل فضاء النص الإبداعي فيتضافر الاجتماعي بالدّلالي.

تتمتع القصيدة الجزائرية الراهنة بإيقاعات داخلية متنوعة تسهم في تقريبها من الحداثة الشعرية والتميّز بالفرادة، بخاصة من خلال توظيف الضمائر النحوية، التي تأتي بشكل مثير إيقاعيّا في الفضاء النصي، كما تبرزه هذه العيّنة للشاعر عقاب بلخير:

أنا الطارق المستبد المعاني التي في الذوات
أنا الحرف في شفرة السيف صوتي ينادي
وشيء من الذكريات
أنا الريح في ومضها والسماء التي في اللهات
أنا الصخر في شكله الأعجمي، وهول البلاغة في الندوات
وأحرف هذي البلاد دروب صحاب
وأبخرة من دخان
توطد حرف الحياة[2]

1- عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2009، ص 37،38.

2- عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، الجزائر، 1992، ص 12.

يقع الإيقاع في المركّب "المسند والمسند إليه"، بحيث تنوعت الإسنادات واختلفت، تثبت قوّة حضور السارد في ساحة الحياة. فتكرار الضمير "أنا" يبرز حساسية إيقاعية داخلية، بحيث تكرّر أربع مرّات في هيئات مختلفة، مشكّلا تجانسا صوتيا يثير السمع. كما أنّ الإسنادات هيمنت على الدلالة الشعرية في فضاء التشكيل الشعري.

لا يمكن الحديث عن مصادر الإيقاع الداخلي، دون ذكر دور اللغة الشعرية في تفعيل الإيقاعية في القصيدة الشعرية. ففي قول الشاعر عبد الله الهامل:

قلت أخوض في طرق لا تؤدي إليها
فكانت الطرق تنسي وتلقيني على
أبوابها بجرح مَن يتّمته القبائل
والمرايا... وأمّ يغيب حليبها
في الأصياف[1]

يبدو التكرار المأساوي الناتج عن تتابع أحداث سردية، قادرا على تشكيل الإيقاع الداخلي لأفعال الذات الراوية للأحداث، ويخوّل للأفعال "قلت، أخوض، تلقيني" عملية تحريك الأحاسيس والاشتغال على نوع من التقفية الداخلية وهي تسير صوب الأمكنة والأشياء والفضاءات، التي تسهم إلى جانب الأفعال في إنتاج هذه الإيقاعية. كما تدعمها وترفع النص إلى ما تتطلبه القصيدة الراهنة من إمكانات توفّر لها المغايرة، "طرق لا تؤدي إليها أبوابها، القبائل، المرايا..."، ثمّ تنغلق الحكاية بصورة مفارقة تشكّل نوعا من الإيقاعيّة بين القبائل والمرايا/ الحليب والأصياف، "يتمته القبائل والمرايا/ أمّ يغيب حليبها في الأصياف". بحيث يشير اليتم إلى غياب الحليب وتتفاعل هذه المركّبات اللغوية، وتهيمن على صورة وإيقاع القصيدة بشكل يقلق المتلقي في البحث عن العوامل المشتركة، التي تتكوّن منها الصورة، كما تثير أحاسيسه وانفعاله هذه الرؤية الإيقاعية الداخلية.

تعمل الحروف–بالرغم من قصر حجمها–على تفعيل الإيقاع الداخلي والنهوض به، كما هو وارد في المقطع الآتي للشاعر سليمان جوادي في قصيدة "إلى فارس محتمل":

1– عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر، 1999، ص 46.

فارس قادم من حدود المحال

من هموم الجماهير

من زخم الشوق

من غضبات الرجال

من صحاري بلادي

وأريافها والجبال

هو ذا قادم بالإبا* مكتحل

هو ذا قادم بالوفا مغتسل

هو ذا ابن الجزائر [1]

يتشكّل حرف الجر **(من)** بمظهر إيقاعيّ، تحققه الصيغة التركيبية للجملة من صيغة إلى أخرى ومن أماكن واقعيّة حقيقيّة، "صحاري، أرياف وجبال" وأخرى تشخيصية أسندها الشاعر صوريا إلى المجال المكاني لتؤدي دلالة إيقاعيّة تنبش في العمق، " هموم، زخم وغضبات" فضلا عن الضمير الذي ألحق بالقطعة، "هو" الذي تكرّر بصيغ تحمل دلالات تعكس هي الأخرى بعدا إيقاعيا داخليا مكثّفا إضافة إلى إسناد اسم الفاعل "قادم" واسم الإشارة "ذا"، " هو ذا قادم" مشكّلا بذلك نغما إيقاعيّا سريعا يكشف عن تنسيق تفعيلتي: "فاعلاتن، فعولن «من الرمل والمتقارب. كلّها صياغات –إلى جانب الصيغ الأخرى–ذات الصلة باللّغة الشعرية، تسهم في حركة عناصر التشكيل اللغوي وتشكّل دفقات صوتية تتصادم بالحركة الدلالية، التي يبني لها الشاعر وينوّعها قصد إثراء المسار الإيقاعي للنص الإبداعي وتحقيق النغمية. فالتصوّر الشعري بهذا الشكل يستند إلى عناصر الإيقاع المتشكّلة بلغة منفتحة على الوجود.

لم تعد القصيدة لغة أُخضعت للقوالب الجاهزة والأوزان الخليلية، بقدر ما أصبحت بنية من العناصر الموسيقية المتفاعلة بطرائق مخصوصة وبكمياء تلحم اللغة.[2] وهكذا صارت القصيدة المختلفة: «في بعدها الإيقاعي الموسيقي، هيكلا تتضافر داخله جزئيات العبارة بما تحمل من

1- سليمان جوادي، قال سليمان، ص 59.

*- وردت بهذا الشكل في القصيدة.

2- ينظر: يوسف ناوري، ص78.

خصائص صوتية تتشكّل تشكلا مخصوصا، متفردا».[1] ومنه يتحقق التوازن الإيقاعي الداخلي، الذي يمنح القصيدة الشعرية الراهنة انسجاما إيقاعيا يتجاوب فيها عامل اللغة بعامل الصوت والدلالة.

1-2 نظام النسيج الإيقاعي في الصورة الشعرية:

إنّ ما يشغل الشاعر بشكل خاص هو البحث عن العناصر، التي تجعل من النص الشعري نصا منسجما في تكوينه المورفولوجي من خلال ما ينتجه خيال المبدع ويقدّمه واقعه ودرجة تفاعل المتلقي بالظاهرة الشعرية. هذا ما يشكّل عناصر الصورة المنبعثة من المكونات النفسية والفكرية لصاحب العمل الإبداعي، الذي يصيغه بشكل إيقاعي جماليّ يُكشف من انسجامه الناجم عن دور الخيال منشئ الصورة الشعرية دون منازع. لاسيما أنّ حيوية الصورة تتحقق بتفاعل وتراسل الواقعين الموضوعي/ الوجداني بشكل متوازن، ينمي العلاقات الإيقاعية داخل النص. بمعنى أنّ مهمّة الشاعر تتمثل في الجمع بين المعطيات المتنافرة، التي أفرزتها حالات الواقع الموضوعي، محاولا التأليف بينها بعد أن اكتشف العلاقات الغائبة التي تجمعها. وبقدر ما يشتد التنافر والتباين بين عناصر الصورة، يكون خيط الانسجام أطول. فأجمل الصور فنيا هي التي اتسع شرخها عن المألوف وانزاحت عنه باستغلال تلك الطاقات الكامنة في اللغة. يتجسّد ذلك في النظام الإيقاعي لما يحدثه من أثر في النفس وتكثيف في إيحاءات البنية الإيقاعية.

تجعل هذه العلاقة بين ما تحققه لغة الانزياح عن المألوف وعناصر الصورة الشعرية من القصيدة المعاصرة صورة خيالية متكاملة كلية، ترتبط بعلاقات إيقاعية متداخلة تتعاطى معها الحركة الشعورية الوجدانية للشاعر ويتفاعل معها المتلقي، فأصبح الإيقاع عنصرا عضويا في الصورة الفنية، فالقضية المطروحة ليست في وجوده أو عدم وجوده، لأنه موجود بالفعل، ولكن القضية في قوّة هذا الوجود وسيطرته، [2] كعنصر فاعل في اكتمال القصيدة جماليا. هذا ما سيبيّنه هذا البحث في تتبع النظام الإيقاعي في الصورة الشعرية وأثره في البنية السمعية.

يحمل مفهوم البنية الإيقاعية معنى شاملا يسير على مستويات عديدة، منها ما له طابع صوتي

1- يوسف ناوري، ص78.

2- ينظر: منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 2000، ص454.

يتصل بالإيقاع الخارجي ويرتبط بالوزن، الذي يبرز حركات الحروف بأنواعها وأثرها في المتلقي ومنها ما يتصل ببنية اللغة وأبعادها، كاللغة الشعرية والصورة بإيحاءاتها، وما يتصل بالتراكيب اللغوية والصيغ في شموليتها. هذا ما يجعل عناصر الإيقاعَ الداخلي تتآلف لتنتج عنها الحركة الدلالية. إنّ الصورة الشعرية الكلية، صورة منفتحة وشاملة لمجموعة من الصور الجزئية، التي «تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة أو مجاز أو إيحاءات كلمة رامزة أو أصوات متناغمة، كلّ ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أو التوازن أو التضاد أو التدرج».[1] وهي بمثابة علاقات ناظمة للنسيج الإيقاعي، الذي يعمل الشاعر على ترسيخها في إبداعه الفني، مركزا على قدراته اللغوية وحسه الجمالي.

لا تخلو المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة من مثل هذه الصور وحركتها الإيحائية، التي تتجسّد فيها الدلالات المتولدة من خيال الشاعر، والتي تفرزها ظروف فترة التحوّلات ومعاناتها وضغوطها وهو أمر حرّك إيقاع الصور الشعرية في المؤلفات الجزائرية في اتجاه درامي ينبض فيه التصوير الفني، الذي لا يمكن البحث في معالم الإيقاع للصورة الشعرية بمعزل عن البنية البلاغية أو ما يدعى بـ "السياق البلاغي العام"، لكشف نشاط الحركة الإيقاعية في القصيدة الشعرية الراهنة. هذا يعني أنّ الصورة الكليّة هي صورة تقوم على تشكيل المشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصور الجزئية المتآلفة، بحيث أنّ الشاعر لا يعتمد في إبراز الحالة الشعورية على صورة واحدة، بل يثري الصورة بصور أخرى مماثلة متصلة فيما بينها بعامل من عواملها، الذي يجعلها ملتحمة.[2] فتتلاحم الصور لتشكّل بنية لغوية ودلالية، إلى جانب البنية الإيقاعية.

أ- الإيقاع وحركيّة الصورة:

وسّع التجريب الشعري في خضم الحداثة وما بعد الحداثة دائرة الإيقاع وجعلها تتعدى الوزن والقافية إلى البحث في وقع التراكيب اللغوية وظاهرة التكرار وغيرها من العناصر المسهمة في إيقاعية

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، سورية، 1998 ص257.

2- ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر 2003، ص 129.

القصيدة المعاصرة في ثوبها الجديد. فأضحى يُعنى بالموسيقى الداخلية، التي تؤثر في وجدان المتلقي، حيث تتوتر حالته النفسية وتتفاعل عند تلقيها للجمل الشعرية وصورها ورموزها، فهي: «النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر. إنها مزاوجة تامة بين المعنى والشكل، بين الشاعر والمتلقي».[1] فإيقاع القصيدة الحديثة يجمع بين الوزن والقافية كشكل خارجي وعلاقة الألفاظ في تراكيبها اللغوية بالجانب الصوتي. تحقق بذلك إيقاعية خاصة مغايرة تتمثل في الموسيقى الداخلية.

يجمع الإيقاع بين ارتباطه بالقصيدة وارتباطه بالحالة النفسية للقارئ، الذي يحدث بحكم تفاعله مع الصور الشعرية المكوّنة داخل النسيج النصي، يتماهى مع موسيقى المقاطع وأسطرها، يسهم في تخصيب دلالات النص. وفي المدوّنة الشعرية الجزائرية الراهنة تتراءى حيوية الصورة وتأثيرها في المسار الإيقاعي للنص الشعري. كأن يقول الشاعر "يوسف وغليسي" في **قصيدة بطاقة حزن:**

بحار الشوق تغرقني ولا ميناء ينجيني
فذاك الموج يلطمني وذاك الموج يرميني
دموع الأمس تشربني دموعي الآن تسقيني
بكيت، وكم بكيت أنا بكاء الناس يبكيني
جراح الصمت تلذغني وصمت الجرح يكويني
جراحي الآن تقتلني جراح الناس تحييني[2]

تشتغل الصورة الشعرية في هذه العيّنة على صورتين، إحداهما ظاهرة وأخرى باطنة خفية فالصورة الظاهرة تتمثل في: "الموج يلطمني/ الموج يرميني/ دموع الأمس/ بكيت. وتتمثل الصورة الباطنة في: جراح الصمت/ جراحي تقتلني...

تعمل هذه الجزئيات النصية بشكل متنافر في غالب الأحيان: بحار الشوق تغرق/ دموع تشرب وتسقي/ للصمت جراح/ للجرح صمت/ للجرح خاصية الموت والحياة. كلها صور جزئية تحكي حالة الشاعر النفسية، التي لا يُحسد عليها، بحيث صار الدمع ملازما للشاعر منذ الماضي ولم يحط

1- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1980، ص354.
2- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص17.

الرحال، بل زاد حزن الشاعر وشقاؤه بشكل مستمر، ووظف الشاعر صيغة المضارع: "تشربني تسقيني " بدلالة و"الذات تحوّلت إلى مفعول به لتوحي إلى عمق الحزن وتجذّره في أعماق الشاعر. لكن سرعان ما تنقلب صيغة المضارع إلى الماضي "بكيت، وكم بكيت"، فيتصوّر المتلقي انقضاء البكاء، إلاّ أنّ نهاية المشهد الحزين يشي بغير ذلك عند قوله:

كؤوسي الآن تسكبني وكأس الهم يحويني
شربت الهم أودية فصاح القلب يكفيني! [1]

لاسيما إذا عُلم أنّ كأس الهمّ كبُر وامتدّ وصار أودية، وفاض القلب وصاح " يكفيني". إنّها صورة مجازية، استعارية، صنعها الشاعر بشكل بليغ، لا يتصوّرها إلاّ فنان شاعر.

أمّا الشاعر "مشري بن خليفة"، فاشتغل على قضية أخرى تحمل أبعادا مغايرة، لكن الصورة الكليّة تحمل الحزن والألم على عاتقها.

يقول الشاعر:

في العاصفة يمشي الوطن شهيدا
يولج الأحلام في الضجيج
قرأت في عينيه آية الحزن المبين
قرأنا في الظلام توابيت العابرين
هي الحرب،
قط مغولي، في ثياب الموت...[2]

ينقل المقطع صورة القتل والدمار وتفشّي الموت، وتتشكل دلالاته في فضاء خيالي لا صلة له بالواقع المعيش، لأنها بنيت على الإيحاء: "يمشي الوطن/ الوطن شهيد/ الوطن يلج الأحلام... بحيث يتحرّك المجاز بشكل متوتر، "في العاصفة / الظلام. وهي حالة اللا استقرار "الحرب" وانتشار الموت في كلّ مكان. إنها صور استعارية ورموز تحدّد حركة الصورة الكلية، التي أسهمت في توليد نوع الحركة الإيقاعية.

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 17.

2- مشري بن خليفة، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002، ص 28،29.

إنّ قارئ المدوّنة الشعرية الجزائرية في فترة التحوّلات، يلمس فيها صور الحزن والألم والمعاناة كصور جزئية تحيل إلى الصورة الكلية المتمثلة في صورة الموت. منها ما قاله الشاعر "فاتح علاق" القلب يرسم دورته:

ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب!!
جثة للطريق هنا
جثة للشعاب هناك
جثة للشجر
جثة للنهر
لا وقت للروح
لا وقت للطين
هذا زمان الدم[1]

شتّت الشاعر صوره الجزئية: ميت أنت/ جثة للطريق/ جثة للشعاب/ جثة للشجر/ جثة للنهر... ليعبّر عن الصورة الكليّة، وهي "القتل" وبشاعة الموت، التي ينتهي إليها الإنسان، الذي صار لا قيمة له في الدنيا وبعد الموت: ميت أنت/ مكانك بين الخشب/ لا وقت للروح.

غدا الإنسان دون اعتبار، يتلاشى في كلّ مكان "جثة تنهشها الوحوش". صار كالطين يُداس عليه فاقد لكرامته، ميت وهو حيّ. وتكتمل الصورة الكلية بعبارة "هذا زمان الدم"، التي تبرز بشاعة القتل والموت ظلما في زمن الفتن وانعدام الرقابة وزوال القيم. وهي كلّها صور جزئية، مجازية، بنى بها الشاعر صورته الكلية المنصبة في سياق الموت والقتل جورا.

تدور الصورة الكليّة لهذا المقطع حول ضجر الشاعر ويأسه لمصير الإنسان في هذه الفترة. فهذه الدلالات تسير وفق حركة ذات إيقاع سريع، فانتشار القتل في بقاع الوطن المختلفة، وتناثر الجثث في كلّ مكان وفي كلّ وقت، رمز لاحتقار "الروح"، التي آلت دون ثمن! صاغها الشاعر في صور مجازية بشكل متوتر يشي بصعوبة تحمّل النفس لهذا الوضع "زمن الدم". كلها تمثّل صورا جزئية تتظافر مع عوامل لغوية أخرى تضمّنها النص لتحديد حركة الصورة الكلية، التي أسهمت في توليد

1- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص 59.

تسارع الحركة الإيقاعية. فالنص يقوم على تفعيلة بحر المتدارك "فاعلن"، بحيث وردت بعض التفعيلات مخبونة،- والخبن هو حذف الساكن الثاني-، ما جعل الإيقاع سريعا بحذف الساكن رمز البطء. وهي الأنسب لوتيرة القتل والموت في زمن سفك الدماء وغياب القيم. فحركيّة الصورة الشعرية لها ثقلها في توجيه الإيقاع سرعة/ بطأً، في نسق تشكيلي تجتمع فيه الأشياء المتنافرة.

ب- إيقاع الصورة التشكيليّة:

تُبنى الصورة التشكيلية ضمن ما تسعى إليه القصيدة المعاصرة - في إطار التحوّل الأجناسي- لتحقّق القيم الجمالية، التي تقوم عليها في تشكيل عناصرها. فهذا النوع من الإبداع قرّبه النقاد إلى فن الرسم لكنه رسم بالكلمات والشاعر لا يصوّر الشيء كما يراه، إنّما يصوّره (يشكّله) كما يبدو في خياله بعد أن يحركه الإحساس.(1) وتتلقاه العين «شكلا منقوشا في حروف بذاتها، لكنها لا تتصل به إلاّ عندما تعود به من صورته المجرّدة هذه، إلى صورته الحسية المباشرة».(2) بحيث يتمكن القارئ من فهم وظيفة هذا الاستخدام لاسيما أنه فُصل في العلاقة بين الفنين من طرف الباحثين، كما هو شأن سمير علي سمير الدليمي الذي تحدّث عن الصورة في التشكيل الشعري، كما أورده نعيم اليافي في كتابه، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، بحيث عُدّ «الرسم شعرا صامتا والشعر صورة ناطقة».(3) فالشاعر وهو يرسم صورته التشكيلية الشعرية، مثله مثل الرسام، «لا يعبّران عن التفاصيل المادية لعالم الواقع ولكن عن حالتهما الفكرية المنفردة الخاصة»،(4) وهو أمر يسهم في تكوين الصورة الذهنية، التي خفيت عن التناول الحسي.

يمكن الفصل في التجربة الشعرية الجزائرية الراهنة، بين نوعين من الصور التشكيلية، ومن ثمّ بين نمطين من الإيقاع، **الصورة التشكيلية الحسية، والصورة الذهنية**. ومن أمثلة النوع الأول، هذه

1- محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2001 ص199.

2- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 57.

3- نعيم اليافي، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص09.

4- ر.أسكوت جيمس، صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، تر: هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 154.

الأسطر من قصيدة " وقالت غزة" للشاعر فاتح علاق:

ن، ص، ر
هو الدمع يا أبتي قد تلظى
وأورق جرحي
فأين تسابيح أشجارنا
قد بكى الحجر
إني أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي
وأرى الشمس والقمرا
سجدا لدمي
فمتى يهطل المطر؟[1]

تتشكّل الصورة في هذا المقطع –داخل حوار يسرده الشاعر–من حلم غزة في النصر، التي اشتدّت دموعها وصار الجرح شجرة ذات أوراق حولها حجر يبكي ومظاهر الحزن تنتشر في "غزة"، جفّت الحياة فيها ولا منفذ لها في محنتها. ترى " **أحد عشر كوكبا ساجدا لدمها**". حاول الشاعر أن يخرج في هذا المنحى من المسار النمطي للقصيدة، مقتنع بأنّ كلّ نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى.[2] إنه تناص ديني يتحاور مع قصة النبي يوسف عليه السلام. إشارة إلى الدول العربية، التي تبكيها قولا وتأسف لدمائها النازفة، وتتساءل غزة متى "يهطل المطر؟" متى يحلّ النصر؟

إنها لوحة تشكيلية، بإمكان الرّسام تجسيدها في الواقع، وهذا التشكيل الحسيّ يشع بالحيوية من خلال طبيعتها الإيحائية. وفي الآن نفسه تمثل صورة تشخيصيّة كثيفة الدلالة والإيحاء: " قالت غزة/ أورق جرحي/ بكى الحجر/ كوكب/ شمس/ قمر / ساجدون. كلها إيحاءات متنامية ينبع منها الإيقاع من خلال حركة انتقال الصورة من مرحلة الجمود إلى مرحلة التشخيص، وتصير غزة تثير العواطف ويبكي لها الحجر. تكوّنت علاقات عضوية من خلال مكونات الصورة الكلية القائمة على حلم غزة في النصر، وعموم الحزن في أرجائها. وبهذا التفاعل بين عناصر الصورة يحتد الإيقاع ويتوتر.

1– فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 45.

2– ينظر: جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1997، ص 79.

لاسيما أنّ ما ساعد الصورة الكلية في تشكيلها هو حيوية خيال الشاعر، الذي حقق مقاربة بين عالم القصيدة وعالم الواقع الاجتماعي، بحيث حققت المفارقة بين هذين العالمين إيقاعا قويا مثيرا لقلق المتلقي. ويتوجه الإيقاع بانتقال صورة "غزة" من صفتها الطبيعية كمكان إلى نبات يملك أوراقا وحجرا يبكي...، لا يمكن محاصرة دلالتها إلاّ إيحاءا. ينكشف إيقاع الصورة في ذهن المتلقي من خلال التمازج الحاصل بين عالم الصورة وعالمه الوجداني عند استحضار قضية غزة الجريحة. تحقق الإيقاع باجتماع الصور الجزئية عن طريق التنافر المعنوي، وتولّدت عنها الصورة الكلية. ومن يقرأ القصيدة كاملة، يلاحظ تموّج الإيقاع بانتقاله من إيقاع هادئ إلى إيقاع يأخذ في التصاعد والسرعة في وصف احتراق غزة المزدوج، من خلال احتراق نفسي واحتراق مادي:

يحترق الجو

يحترق الطير

يحترق الطفل

يمشي الشهيد إلى المحرقة[1]

تتجدّد حركة الإيقاع مع تكرار الفعل "يحترق"، وتتناوب ذبذبات الصوت بين الصعود والهبوط بحسب الحالة الشعورية للشاعر. وكلما كانت الصورة مكثفة، اتسعت دائرة الإيقاع.

يمكن التمثيل عن ورود الصورة التشكيلية الذهنية في المجموعات الشعرية الجزائرية المعاصرة بما قالته الشاعرة " نوارة لحرش" في قصيدة " بكائيات قلب آيل للسقوط":

حين يقص الحزن أجنحة الأماني

يسقط عن أفق الأفراح المقتضبة

ما تبقى من ربيع المعاني

يصب خافق الأيام المتعبة

كالوتر الكسيح

كالوتر الجريح

مطفأ النغمات

1- فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 49.

مطفأ المعاني[1]

ترتسم الصورة الذهنية في هذا المقطع في تواشج أطراف العلاقات المجازية الاستعارية والتشبيهية ويتمظهر الإيقاع من خلال المسافة الجمالية الكامنة داخل زحام هذه الصور غير المتوقعة، بحيث تمثل الألفاظ، التي اعتمدتها الشاعرة لوحة فنية ذهنية قريبة إلى الحكمة، التي اقتطعتها الشاعرة من أحكام الدهر وأعباء الأيام في سياق دلالي يحمل حركة إيقاعية متناغمة. فالخطاب الشعري في هذه الحال يسعى إلى تمثيل الحقائق برسم جماليتها بظلال الكلمات المشحونة بالدلالات لتصبح قيمتها في جوهرها تحمله لا فيما تعبّر عنه بالمفهوم المجرّد، إنما فيما توحي إليه من دلالات تزيد في نسبة التوتر في الإيقاع،[2] ف "يقص الحزن أجنحة الأماني/ ربيع المعاني/ الأيام المتعبة/الوتر الجريح... صور غريبة، تدهش المتلقي، فيها حركية تحيل إلى الكآبة وحالة اللا استقرار وقمّة الاستسلام للظروف. فهي حالة لا وجود لها إلاّ في ذهن الشاعر، تتسم بإيقاعية خاصة تسير وفق الدفقات الشعورية عند الإلقاء. فكلما اتسعت الدلالة وتجاوزت الكلمة حدودها وقطعت الصلة بالمعجم اللغوي واحتدّ التقابل والتنافر في المعنى، وساد الغموض في فضاء النص وكثرت الصور الجزئيّة المشكلة للصورة الكليّة، كانت حيوية الإيقاع أقوى. فتكتمل بنية النص دلاليا وجماليا. هنا تصدق المقولة «قد تتحقق النظرية التأويلية في تحليل النصوص الأدبية وفقا لاتجاهات نقدية مختلفة منها ما يتصل بجمالية تلقي النصوص ومنها ما يتعلق بتعددية الدلالة، انفتاح النصوص، ولا نهائية التأويل»[3] فيصير(التأويل) محصورا في الخبرة الجمالية والأثر الأدبي يُعدّ متصورا ذهنيا غائبا يعمل التأويل على استدعائه وفق طاقات تخييلية وقدرات تأملية معيّنة.[4] وعليه تستدعي عملية التأويل مهارة تخييلية في تلقي الخطاب. وقراءتُه تفوق أحيانا مهارة المبدع ذاته، لأنّ الانفتاح على مجالات الرموز يحتاج إلى رؤيا تأويلية تجتمع فيها آليات التحليل النصي والخبرة في كشف الجمالية.

1- نوارة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004، ص 51.

2- ينظر: عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة، 2001، ص170.

3- خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، ص 11.

4- ينظر المرجع نفسه، ص 19.

3-1 أثر الإيقاع في البنية السمعيّة:

أ- إيقاع حروف اللّين الممدودة:

لا يقف الشكل في القصيدة المعاصرة عند الوزن والقافية، إنما يتعدّاهما إلى كونه حركة القصيدة في كيفية تكوّنها ونموها، وكيفية تعالق عناصرها وكيفية تناغم الأصوات الداخلية والإيقاع الموسيقي فيها. إنّها تبحث عن بديل إيقاعي خاص يجعلها تتميّز وتختلف عن القصيدة المألوفة، لذا لها صلة بالبنية العروضية في انزياحاتها الشكلية. وللإيقاع الصوتي علاقة بإحساس الشاعر بوصفه بنية سمعيّة، يكمن في الظواهر الصوتية، يحمل دلالة معيّنة باستغلال تلك القيم الصوتية التي يوظفها في إثارة أحاسيس المتلقي. ولا يحمل الصوت قيمة جمالية بمفرده إلاّ بإدراجه ضمن الكلمة كبنية أكبر منه ومن علاقته بالسياق العام للتراكيب اللغوية.

إنّ أهم ما يثير الانتباه في النصوص الشعرية الجزائرية الراهنة من البنية السمعية، التي تمثّل الإيقاع الداخلي، هو انتشار حروف اللين الممدودة بشكل خاص. ولا غرو في ذلك، لأنها تكشف عن نبرات النفس ومعاناتها في فترة التحولات، التي تتصاعد فيها الانفعالات وتتزاحم نبرات الصوت للتعبير عن الجراحات وأنواع القلق والرفض والآمال المرجوة في التغيير ورغبة الاستقرار، وتتمثل هذه الحروف في "الألف والياء والواو" الممدودة. ولذكر نماذج لهذه الحالة الصوتية، لا يمكن التمثيل بكل ما أنتجته الأصوات الشعرية، لذا تكفي بعض العيّنات لإبرازها، كقول الشاعر عبد الحميد شكيل في قصيدة "سبات الأغاني":

راوغني الوجه/ القفا،
والنظرات التي في المدى؟
انكدرت
ثم اندثرت
ثم انبجست
وتجلّت كالدمع الذي استدار في تدفقه السوي،
وما تستر خلف سارية الأغاني،
الكلمات التي اندحرت،

ثم انحسرت،

ثم انهمرت،

ثم استترت،

ثم انتشرت،[1]

يتكوّن هذا المقطع في إيقاعه الداخلي من حرفي اللين الممدودين، يتمثلان في المدّ المفتوح والمكسور وحضور النوع الأول كان أبلغ من الثاني، بحيث ورد أربعة عشر مرّة والثاني اثني عشر مرّة. وهي: " را، فا، را، دى، دا، سا، غا، جا، ضا، ها، عا، ها، جا، ما" **و** " ني، تي، في، ذي في، وي، ني في، ري، تي، في، تي". وغابت حروف اللين الممدودة المضمومة.

جاء توظيف حروف المد بشكل مكثف بقصد تشكيل شبكة صوتية متجانسة تخدم الإيقاع الداخلي الذي يجسّد حالة التوتر لدى الشاعر. وفي اعتماد المقطع على الألف الممدودة بشكل بارز دلالة على حالة الألم والتوتر وعدم الاستقرار على حالة معيّنة، لهذا بدت قوّة الإيقاع بشكل مطلق وانعكست على دلالة النص الشعري، الذي يحمل معنى الضعف/ الانكسار الطاغي على المفعول في الخطاب وحالة التشويش التي أصابت الذات الشاعرة.

فرض اشتغال المقطع على حروف اللين نوعا من الإيقاع البطيء، يفرض على القارئ التمهل عند قراءة الكلمات، التي أُسندت إليها مثل هذه الحروف.

تتصف جلّ قصائد هذه الفترة بهذا النوع من الحروف، التي تسهم في صناعة الإيقاع الداخلي، على نحو ما ورد في قول الشاعر محمد الصالح زوزو:

خيط من ضوء بائس يشد حبيبتي...!

فتراني مزهوا ....

أبصر بعينين من جوع....

حضارة من زجاج مأجور...

وقوارير صدئت ....

آه .... ماذا أبصر لو تسعفني الدموع؟

1- عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، مقام الشوق، ص 50،51.

النباح والرصاص.....
والكلاب التي لا تجوع....![1]

أسهم اجتماع حروف المد المفتوحة والمكسورة والمضمومة مع ياء المتكلم المتردّدة في ثلاثة مواضع: "حبيبتي/ تراني/ تسعفني"، في نشر التباطؤ والتمهل في الفضاء الدلالي.

يتجسّد الإيقاع الداخلي كبنية سمعية في ظاهرة الترديد، مشكلا قيمة صوتية هامة، بحيث يُكسب تكرار الحروف بشكلها العام شحنة نغمية وكثافة صوتية تساعد على تفعيل حركة النص، كما يكسبه القدرة على المشاركة في تحقيق الجمالية الفنية في الإبداع الشعري على المستويين الإيقاعي والدلالي.

إنّ الكلمة الشعرية، «ليست بناء ذا معنى وحسب، بل إنّ الإيقاع يحوّل المعنى، ويفرض ظلالا جديدة عليها».[2] وقد ترد كلمات لا تثير خيال المتلقي، لكن الشاعر بحذاقته يوظفها بشكل يجعل منها منبّها صوتيا باختياره الكلمة ذات المد في حرفها- كما سبق التمثيل عنها- لتحقق الحالة الشعورية المهيمنة على النص من تكرار الكلمة الدالة عليها، فتبدو مشحونة بانفعال الشاعر. فيتشكل الإيقاع داخل مكوّنات لغوية وصوتية تتكرر نبراتها وتتجاور حروفها. كلها عناصر مرتبطة بالتفاعل النفسي ومختلف الأحاسيس النامية بحضوره. فلا شك أنّ «صياغة معالم هذا الشكل الإيقاعي المبتكر ليست بالمتيسرة أبدا، فوحدات هذا الشكل تتنوع من تكرار المفردة حتى تكرار الجملة».[3] ما يضفي على القصيدة تناغما يتلاءم وجوّها الدلالي، يفتح شهية القراءة والتعامل مع تحركات التكرار وإيقاعه.

ب- التكرار الصوتي:

1-إيقاع الأصوات الصامتة[*]

يُعدّ الترديد الصوتي من أهم المكوّنات الإيقاعية في الشعر المعاصر. وفي علاقته بالتراكيب

1- محمد الصالح زوزو، وطن لا يقبل القسمة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004، ص 61.
2- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002 ص 21.
3- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص 63.
*- الأصوات الصامتة: حرف+ حركة، من الباء إلى الهاء. والواو في "ولد، يوم"، والياء في "يلد، بيت". **ينظر**: عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص 90.

هو ظاهرة لغوية تثير المتلقي من خلال ترديد الكلمات أو الجمل أو الحروف عبر لفت انتباهه والتأكيد على موقف معيّن. يتمّ ذلك في الشعر بورود سطر ويليه آخر وُضع ليؤكد على الأوّل بالكلمات ذاتها أحيانا، أو بتغيير في بعض الألفاظ أو في الصياغة. وهذا التنوع في التكرار يأتي لإثراء المعنى وتأكيده. كما يوظف إيقاعيا بتوالي الحروف والأدوات وتكرار الأسماء والأفعال في أوّل كلّ سطر أو ضمنه، تدل على الاستمرارية أو الانتقال من حالة إلى أخرى، تثير الحركية وتكشف مواطن التصور في الإبداع الشعري ومدى تفاعل الشاعر في التجربة الشعرية، ولتبرز مدى انفعال المتلقي واستجابته لأحاسيس الشاعر، بخاصة أنّ التكرار «أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيّر المعنى ويتغيّر النغم».[1] هذا ما جعل التكرار يسهم في التأسيس لبنية النص الشعري، وذلك بتسليط الضوء على عبارة هامة وحساسة تثير المتلقي.

خرج الترديد من إطاره الضيق المتمثل في توليد الإيقاع إلى إطار مفتوح شاسع تتفاعل معه الذات القارئة، لأنه يشتغل في «الامتداد والتنامي في شكل ملحمي انفعالي متصاعد»،[2] يترجم عن علاقة متينة بين الإيقاع والدلالة في النص الشعري، إلى جانب تعميق التجانس، الذي يحقق التماسك والتلاحم النظمي.[3] إنه من أبرز العناصر الإيقاعية، التي تحقق الانسجام والتناسق بين عناصر اللغة ما جعل محمد بنيس يولي عناية لهذه الظاهرة، ويرى أنّ التكرار لا حدود تردعه، وسماه بـ "التكرار الحر". يرى فيه: «أكثر من طريقة لبناء الإيقاع النصي، الذي لا تنضبط فيه القافية في موقع محدد سلفا... يكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه الحدود والمراتب والموانع».[4] وبذلك ينتبه المتلقي إلى كلّ ما يحدث في الفضاء النصي، من رؤية يذهب إليها النص الشعري وإيقاعه وكلّ موقف انفعالي يحدثه التكرار يجعله مشدودا أكثر إلى العمل الإبداعي.

1- عبد الرحمن تيبرماسين، ص 194.

2- المرجع نفسه، ص 211.

3- ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 47.

4- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، "الشعر المعاصر" دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1996، ص 155.

يُعدّ التكرار الصوتي داخل النص في إطاره اللغوي من أبرز أشكال التكرار، التي تتعامل مع الحالة النفسية للشاعر وتتناغم مع مشاعره في التأسيس لشعرية الإيقاع. كما هو بادٍ في المقطع الآتي من قصيدة "الانفجار" للشاعر يوسف شقرة:

من بلاد لبلاد
تعرف الخيل نشيدا للوداد
وحنيني فوق رأسي،
يشدو لحن الاغتراب
أنا من ريح جنوني أتيت
أنا من ماء رميمي
ضاع في زخم العباد
ضاع في عمق البلاد[1]

إنّ حروف الكلمات في هذا المقطع تتجاور نغما ورسما تثير البصر من جهة وتشكل نغما يؤكّد تجاوب الإيقاع مع الحالة الشعورية للشاعر، بحيث ورد "اللام والنون والدال والميم" اجتمعت في سياق الكلام، مشكلة نغما يناسب المعنى ويحاكي الأصوات. فالكلمات " البلاد، الوداد العباد" على سبيل المثال شكلت ترديدا إيقاعيا بحروفها وشكلها المتتابع وتفاوت عددها، حيث وردت اللام اثنتي عشرة مرّة، والنون عشر مرات، والدال ثماني مرات، والميم ست مرات. تشترك كلّها في خاصية الحركة والخفة عند الإلقاء. فبناء هذه الحروف داخل الكلمات التي اختارها الشاعر بشكل تسلسلي يمثل «اللعب الإيقاعي التكراري الذي تمارسه من خلال الخروج عن القاعدة المألوفة للمعنى المعجمي».[2] مشكلا كثافة صوتية تعمل على تفعيل الحركية في النص وإثارة إيقاع منسجم ومتناسق. لاسيما أنّ لكل حضور للحرف كصوت، دلالة ومعنى يحيلان على عمق النص الشعري.

1- يوسف شقرة، ص 35،34.

2- نهاد مسعي، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية، عبد الحميد شكيل أنموذجا، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص 154.

2- إيقاع الترديد اللفظي:

يعتمد الترديد في الأشكال الإيقاعية على «تكرار مفردات بعينها أو جمل بكاملها، ويمكن استحداث الأثر الإيقاعي في القصيدة، عبر تكرار وحدات أكثر كبرا من التقطيعات العروضية، أو من علاقة المتحركات بالسواكن».(1) ما يقدّم للألفاظ والجمل المكرّرة أهمية خاصة، لأن الفكرة المقصودة تدور حولها وبالتالي تشكل دلالة معيّنة للتجربة الشعورية.

يرصد المطّلع على القصيدة الجزائرية الراهنة بأشكالها المختلفة عدّة أنماط من التكرار من أبسطها إلى أعقدها، أي من الكلمة الواحدة إلى العبارة وإلى تكرار المقطع بأكمله. يعمد أحيانا الشاعر إلى تكرار سطر في أول أو في آخر كلّ مقطع أو في أوّل أو آخر عدد من الأبيات بحسب طبيعة النص الشعري. يُعدّ لازمة معبّرة عن الحالة الشعورية للشاعر أو رؤية من الرؤى، يريد أن يؤكّدها أو يشير إلى موقف معيّن ليرسخ في الذهن، كلّها تشكّل إثراءً للإيقاع وللموقف الانفعالي. هذا ما جعل الباحث عبد الكريم حسن، يرى أنّ «الكلمات نجوم يراقص بعضها بعضا، يراقصها الشاعر ويراقصها الناقد في حسابٍ دقيق للخطوات والحركات».(2) فترتقي القصيدة بارتقاء اللفظة إلى مستوى شعري عالي كثيف الإيقاع يساير طبيعة السياق المعبّر عن الموقف الوجداني للشاعر.

إنه ما دامت أداة الشعر مرتبطة بنظام متميّز من الدلالة، فإنها تتكوّن من كلمات دالة على معانٍ يفرضها نوع العلاقات الصوتية، التي تتشكل فيها وتسير وفقها. إنّ تكرار الكلمة يُعدّ بمثابة الأساس الذي يتمحور حوله الشعر مثلما هو ماثل في المقطع الآتي لعثمان لوصيف:

امرأة شردتني بكل مكانْ
إن مشتْ .. برعمتْ زهرتانْ
أورنتْ .. لألأتْ نجمتانْ
آه! يا امرأةٌ كلما قلت أعبدُها

1- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص 62.

2- عبد الكريم حسن، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا، دار الساقي، ط1، بيروت، 2008، ص 164.

ينحني الكون لي
امرأة تتزيا بكل الصفاتْ
وتسطعُ في سحر كل النساء الحسانْ[1]

أو ما هو حاضر في قول الشاعر عبد الغني خشة:

هم حاصروك أوابد العصر الوضيع المصحر
الخانعون .. الراكعون .. التابعون لقيصر
قولي لهم قد صرت نحو جنان خلدي معبري
يا حلوتي .. صخر المحامد في مناقب عنتر
هذا الزمان: زمان دجال خبيث أعور
زمن الحريم، وكل خوان لعهد أكفر
زمن الرداءة، والدعابة للتبيع الأحقر[2]

إنّ أوّل ملاحظة تتبادر إلى الذهن توظيف المرأة في النص الشعري، التي كانت ولا تزال تسكن بؤر الرموز لدى الشعراء عبر العصور. ولم يأت شعراء المرحلة الراهنة بطريف في مجال توظيف المرأة كرمز لكل ما له علاقة بالاستمرارية والخصب والحياة والانتماء. مثل هذا التوظيف للعينتين السابقتين، حيث اعتلت مكانة المرأة وعظم مقامها في المثال الأوّل، لكن في الحقيقة ما هذه المرأة إلاّ وطن الشاعر. وفي العيّنة الثانية، يُظهر الشاعر تمسكه بأغلى حبيبة، التي سيدفع روحه من أجلها، بثّ فيها كلّ معاني التحدي والتمرد ضدّ أعدائها. إنها الوطن/ الأمّة. وما هذه المشاعر إلاّ رفض للواقع المعيش في زمن الاستغلال والذل واختزال الوازع الوطني في فترة جزائر المواجع. هذا من الجانب المعنوي، فمن حيث إيقاع الترديد الصوتي للكلمات "امرأة" ثلاث مرات بغض النظر عن الضمير "التاء" العائد إليها المكرّر عدّة مرات وتكرار كلمة "الزمان" أربع مرات، تميط اللثام عن ترديد تمسك الشاعر بالوطن وصرخته بكل قواه في وجه من يسيء إليه. فالترديد اللفظي يقدم خدمة عظيمة للنص، لا يمكن لكلمات أخرى تعويضه. كما يؤكّده هذا المقطع للشاعر "عبد الله العشي":

1- عثمان لوصيف، غرداية، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 80،81.

2- عبد الغني خشة، ويبقى العالم أسئلتي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة، الجزائر، 2004، ص 47.

كم تبقى من العمر ...
ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا
خارجا من زمانك
منهيا في متاه الغياب
كم تبقى من العمر
يا زهرة العمر
كي تذهبي كلّ هذا الذهاب(1)

وكذا قول الشاعر "نجيب أنزار":

تتسلق هذا الجدارْ،
يبدو عاليا فوق رأسك الصغير
يبدو أنه لن تلحق الفتحه،
النور يناديك، النور يجاريك،
النور يواسيك، النور يحاذيك
النور علا، (2)

إنّ تكرار كلّ من "كم تبقى"، "العمر" وكلمة " الذهاب/تذهبي" و"تبدو" و"النور"، الذي يحمل دلالة اللون، يجدها ترديدات لتداعيات نفسية مكثفة، تدعم التجربة الشعرية للشاعر. والترديد يمنح للكلمات أهمية خاصة، لأنها تشكّل دلالة للتجربة الشعورية. ما يُضفي على القصيدة إيقاعا مميّزا بحيث ترسخ وتيرة النغم ويتواصل المعنى والإيقاع. مثلما يبدو في قول الشاعر "نجيب أنزار"، الذي كثف التكرار وجعل اللون يتراسل مع الفعل، "النور يناديك/ يجاريك/ يواسيك...، فهو نوع من الترديد الذي يحاصر ذهن الشاعر، يرتبط بانشغاله وقلقه بمصير الإنسان، يؤدي إلى شحنة انفعالية عالية تواجه اللون والمعاني، التي تحملها الألفاظ على غير المألوف، موظفا التكرار لكلمة "النور" على سبيل المثال من خلال مظاهر اللون، التي يوظفها الشاعر الجزائري في حالاته المختلفة، والتي تبعث بالشاعر إلى التعبير عمّا يختلج في نفسه. كما يبيّن ترديد "كم تبقى" اتخاذ القرار أو التحريض

1- عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 31،32.
2- نجيب أنزار، كائنات الورق، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1998، ص 59.

إليه أو الإشارة إلى أمر له صلة به، فيجعله قرارا خاصا بمجموعة أسطر كاملة. على نحو ما هو ظاهر في العيّنة سابقة الذكر.

أمّا قارئ هذا المقطع للشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "النحلة والغبار"، التي تتعدى الكلمة فيها المعنى العادي، مثيرة نغما مؤثرا جميلا:

نحلة تطن بين الموتى
نحلة تشتغل شغفا وغواية
نحلة الماء واللهب
نحلة المواجع والمواويل
نحلة الجنون
الجنون
الجنون[1]

يلاحظ أنّ الشاعر وظف إمكانيات الصوت في اللّغة بشكل قريب من التوظيف الموسيقي للنغم. بمعنى استقى كلمات لنصه الشعري تتناغم داخل الأسطر ويتفاعل المتلقي ضمنها، بحيث يشنّف أذنه ويروي شغفه بالكلمة المشحونة بالمعنى المعبّرة عن جوّ نفسي مليء بالصراعات والمعاناة. جعل للنحلة عدّة وظائف منها كونها نحلة للماء واللهب والمواجع والمواويل والجنون. وما كلمة "الجنون" إلاّ دلالة لها صلة بالشاعر، تمثل القصيدة، التي تشير إلى تمرده وضيقه، حتى جنّ وامتلأت نفسه بالمواجع، لما يقابله من ذوي الضمائر الميتة، عديمي الإحساس. لكن الطريقة التي وردت بها الكلمات في المقطع تنسي القارئ الغمّ وتُدخله في جوّ موسيقي مثير بجرس الكلمة وما تلاها. فتتسرّب الأحاسيس تسربا مذهلا، بخاصة أنه أضحى من غير المعقول أن ترد قصيدة شعرية في الزمن الراهن دون أن يتمكن الشاعر من خلق كلمات مشحونة بالانفعال والإحساس بتوظيف امكانياتها وطاقتها داخل السياق الشعري، بشكل يفجّر الانفعال ويثير إيقاعا موسيقيا ينسجم مع جوّ القصيدة. إنها فاعلية أصبحت المقياس الأساس للتمييز بين الشاعر المقتدر الموهوب وسواه من الناس. فهو أمر جسّده "مالارميه" في حديثه عن الشعر وتأكيده على أنه لا يُصنع من أفكار، إنّما من الكلمات:

1- عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، ط1، الجزائر، 1997، ص 23.

«وبما أنّ عددا كبيرا من الكلمات تدل على الأفكار، رغبنا في ذلك أم لم نرغب، فإنّ هذا التعريف يجب أن يؤخذ على أنه يعني أنّ الشعر يُصنع، لا من كلمات كتعبير عن الأفكار، ولكن من الكلمات كأحداث حسيّة وباختصار الكلمات كالأصوات التي تحملها».[1] بمعنى يمكن فهم معنى الكلمات من جرسها أو يوحي جرسها بمعناها. فللصوت أهمية بالنسبة للمعنى، لأنّ الشاعر يُسقط انفعاله على الكلمة ويضعها في سياق إيقاعي يجعلها تنزاح عن معناها القاموسي ويحوّلها إلى مصدر الإيحاء والتكثيف مثيرا للإيقاع، تشكل انسجاما وتناغما مع باقي الكلمات المجاورة لها من حيث الصوت والانفعال داخل فضاء يجمع بين جمال الكلمة وإيقاعها، يجعل من القصيدة تتمتع بالتميّز والحضور.

3- تشكّل الإيقاع في العبارة الشعرية:

تسهم العبارة الشعرية في إيقاعية النص الشعري متجاوزة جمالية الوزن العروضي إلى خلق الانسجام والتناغم داخل النص، لاسيما أنها نظام من الكلمات لا يغفل الشاعر ما تعكسه من فاعليّة تحرّك الأحاسيس، لذلك يعمد إلى اختيار الكلمات في تشكيل العبارات بصفة تدعم حركة الإيقاع وتنمي نشاطها في الإبداع الشعري، بخاصة أنّها في اختيارها يتضح اتجاه الإيقاع في النص. فكثير من الشعراء وظفوا ظاهرة تكرار العبارة، التي عُدّت في بعض المواضع من القصيدة **لازمة** تستوقف المتلقي.

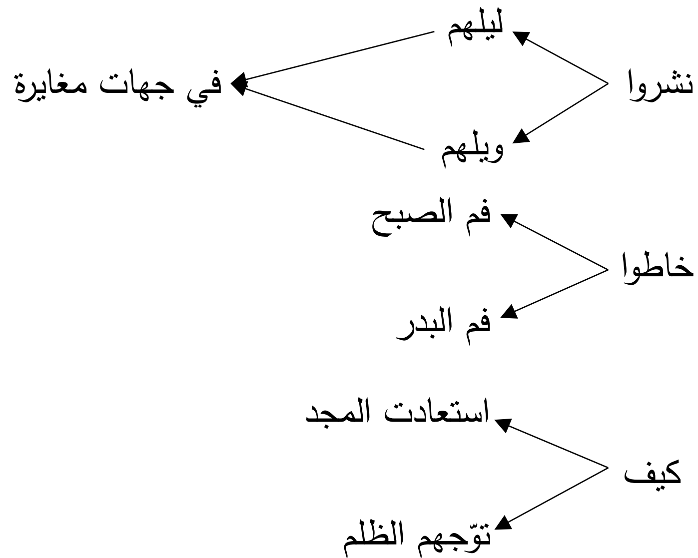
يقول محمد الأمين سعيدي:

نشروا ليلهم في الجهات التي لم تكن تعرف الليلَ
خاطوا فم الصبح
فارتعد الأفق
إيه ..
كيف استعادت بهم جهةُ الشرّ أمجادها؟
كيف توّجهم ظلمهم مِلكا
يرقد الموت في كفّه
ويبايعُه السيف والغرق؟

1- مكليش أرشيبالد، ص 19.

نشروا ويلَهم في الجهات التي لم تكن تعرف الويل
خاطوا فم البدر [1]

يتحرّك هذا المقطع في اتجاه التكثيف الإيقاعي من خلال التنوع في صيغة الجمل، التي أنشأ بها الشاعر مقطعه، بحيث انطلق من صيغة الخبر إلى الإنشاء ثمّ الخبر مرّة أخرى. شكّل هذا الانتقال إيقاعا متموّجا متناغما. وكشف الشاعر ألاعيب الآخر واستغلال نفوذه وقوّته التي كبّلت الضعيف. فيحاول التأثير عليه بصيغة الاستفهام التي تفيد التعجب والاستغراب، وهي في الآن نفسه صيغة تحريضية وردت بشكل ينمي الفعالية الإيقاعية، من خلال ما سوّاه الشاعر من تراسل الكلمات بحروف المد وتوزيعها داخل التراكيب اللغوية/ الصرفية: "نشروا، الجهات، خاطوا استعادت، أمجاد". وزّع حركة الإيقاع بشكل يعكس الجو الشعوري والرؤيوي للمبدع. فتشكلت علاقة التفاعل بين التراكيب التي وردت قصيرة وطويلة، حسب الطاقة الشعرية التي يكون فيها الصوت طليقا حينا ومقيّدا حينا آخر مثلما يبدو عند قراءة السطرين "الأوّل والثاني" على سبيل المثال. فطول السطر يسمح بالطلاقة. أما قصره فأمده قصير. وردت هذه العبارات المكرّرة، كلازمات مبنية بصيغة الجمل الفعلية الإخبارية وصيغة الاستفهام التي تكرّرت مرتين عند كلّ صيغة، تَوجّه بها المؤلّف/المتكلّم إلى المتلقي/ المخاطب:



1- محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 55.

يشعر قارئ هذه العبارات بتناغم جذاب في الجمل الخبرية وبشكل أقل تناغما في صيغة الاستفهام. فهذا التوظيف الكثيف، بخاصة في الجمل "تشروا وخاطوا"، أسهَم في تحريك الإيقاع وصيغت كأدوات صوتية تكشف خبايا الذات الشاعرة. وهي ظاهرة أكّدت مدى تناسق حركة الإيقاع مع حركة الخلق الشعري.[1] فهو نمط من التكرار ورد بشكل لافت في القصائد الجزائرية المعاصرة. وكلّها جاءت لتأكيد الموقف والرؤية والمعنى من القصيدة، أو كشاهد للتنويع وإثراء المعنى والإيقاع معا. كما أنّها تأتي وفق نظام إيقاعيّ منسجم يتكامل من حيث البناء بالتنويع في الصور الماثلة لرؤية الشاعر والمفارقات اللفظية. والمُطّلِع على قول الشاعر عاشور فني:

إلام تجيئون من كلّ صوب
وتمضون في كلّ صوب؟؟؟
وإلام أنا هكذا
في مهب جميع الريّاح[2]

يلاحظ تكرار أسلوب الاستفهام الذي يتضمن التعجّب، "**إلام** ..." بحيث تمكن الشاعر من التحكم في تغيير الدلالة وتدعيم الإيقاع الداخلي للنص، كما تقوم هذه الصيغ وغيرها بدور البناء الإيقاعي في النص. وهو الأمر الذي يضفي على المقطع نغما موسيقيا متميّزا عند الإلقاء، فيخدم هذا الترديد المضمون الفكري بقدرٍ يُلقي ضوءً إضافيا على تجربة الشاعر الشعورية. كما يعمل على دعم الإيقاع الكلّي للنص الشعري والربط بين أجزائه.

يبقى الترديد في جميع أحواله، ظاهرة تثير الانتباه في أعمال العديد من الشعراء الجزائريين يرد غالبا للكشف عن انشغالهم وكدلالة شعورية لديهم، يتعامل المتلقي معها للولوج إلى عمق القصيدة وتصوير الأحاسيس، التي جاءت في سياق شعوري كثيف دلاليا. فالتكرار موسيقَى تُحرّك القصيدة من خلال العلاقات التي تتكوّن بين الكلمات والأصوات، «فعندما يشكّل الشاعر كلماته فهو يستغلّ الخصائص الأخرى لها، إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق

1- ينظر: مشري بن خليفة، ص214.
2- عاشور فني، رجل من غبار، ص 25.

اهتماما ليخلق جملا إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى، ويستغل في السبيل إلى ذلك التكرار»،[1] في جميع صياغاته وأنواعه.

4-1 نغمية الجملة الشعرية وإيقاع السطر الشعري:

مكّن فعل التجاوز وخرق المألوف في الشعر الجزائري المعاصر المبدعَ من تشكيل القصيدة بشكل تسهم بعناصرها في البناء الدلالي والموسيقي للنص، لاسيما ظاهرة توزيع الجمل الشعرية* وأسطرها في المقاطع فوق فضاء البياض بشكل يحدث ما يسمى بـ"التموجات الإيقاعية" في عالم موسيقى الشعر من خلال النغمية التي تحدثها الأسطر بطولها وقصرها، التي تعكس امتداد حركة التوتر النفسي للشاعر.

أ- الجملة الشعرية : الإيقاع والحركية

إنه كي تحقق القصيدة المعاصرة هدفها من حيث التشكيل الموسيقي المتمثل في انسجام وحداتها المتناغمة، لابد أن يكون الشاعر بارعا في تفجير أحاسيسه التي تثير الإيقاعية. كما تبدو في نص الشاعر "**مجذوب العيد**" على سبيل المثال، في قصيدة: "**كنت أمحو ما أرى**":

كنت أمحو ما أرى من جشع الأحلام
حتى ريقَها المغبونَ
في ليلٍ كثير النّوم
في نوم مُقامرْ
لم يعد للحلم معنى
في حياةٍ من بخار
لم يعد للّيل معنى
أو غوايهْ

1- راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 299.

* **الجملة الشعرية:** بنية موسيقية أكبر من السطر، تستغل أكثر من سطر، قد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر. أو هي تشكيل موسيقي للشعر المعاصر، تطوّر عن تشكيل السطر الشعري، كما أنها بنية مكتفية بذاتها، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم، هي القصيدة. **ينظر:** عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 108، 109.

لم يعد للحبّ من شكل

وأسماء الهوى مغشوشة مثل الرواية[1]

واضح أنّ في القصيدة حركة وإثارة البصر من خلال رسم النص وتوزيعه في الصفحة البيضاء بشكل متموّج. بدأ القصيدة بسطر طويل وانتهى بسطر مثله طولا وحُصرت باقي الأسطر القصيرة بينهما. بحيث مهّد الشاعر بالسطر الطويل وبشكل بطيء، ليُدخل المتلقي في جوّ القصيدة المشحون بخيبة أمل وحزن وإحباط. بحيث رسم حلما تمنى تجسيده يوما، وإذا به طال نومه وطال ليله وطال انتظاره! حتى ملّ وعرف أنّ "الحياة بخار". كلّ هذا جرى في أسطر قصيرة سريعة الإيقاع على متن بحر الرمل "فاعلاتن"، وعند السطر الثامن يعلن المأساة ويثير المتلقي. يسير السطر فيها على تفعيلة واحدة "فاعلاتن" ← "أو غوايهْ" ←0/0//0/ وهو أصغر سطر في القصيدة. ينبعث بعده في السطرين المتبقيين يقين الشاعر، حيث زال القناع وبدا ما جعل الشاعر يفقد شهية العيش في حياة من بخار. إنه فشل في مشروع الحبّ وانتهى عند المتفق عليه في العرف الجزائري، " لا يبقى في الواد إلاّ حجاره"، في قوله: " لم يعد للحب من شكل".

جاء السطر الأخير في القصيدة ليشي بسلبية الواقع، الذي ينمّقه الحلم ويُثير الشاعر من خلاله عنصر المفاجأة. وتعمّد كتابته بنفس الطول كالسطر الأوّل، أين أشار إلى جشع الأحلام ولمّا صحا بدأ يمحو الوهم الذي منحه إياه الحلم. والسطر الأخير جاء خلاصة وتتمّة للأوّل، حيث الهوى غشاش، لا وجود له في الواقع، لأنه مثل الرواية، فضاؤها ومدارها خيال. فتداخلت كلمة الهوى في مفارقة دلالية متجانسة إيقاعيا، الهوى/ الحب، والهوى/ الضلال والغواية.

تمكّن الشاعر من خلال هذه التموجات، التي وزع فيها مشاعره أن ينقل ألمه وخيبة حلمه إلى المتلقي، مستعينا بتكرار حرفي "النون" و"الياء" الدالتان على الأنين والحسرة وشدّة اليأس، التي ظهرت مع كلّ نهاية لدفقة شعورية في القصيدة، "النوم، معنى، غوايه، الرواية". بنى بها صورة صوتية شعورية.

يمثل هذا النمط من التوظيف، تشكيلا جديدا للشعر المعاصر، يُشعَر من خلاله بالتآلف الإيقاعي

1- مجذوب العيد، وحم الشجر، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010، ص11.

بين الأسطر. كما يؤدّي تكرار الكلمات الواردة في القصيدة داخل الأسطر الشعرية حركة شعورية يتولّد عنها حراك موسيقي، وتُشكّل عبارة "لم يعد" لازمة تفيد تأكيد الموقف. فبهذه الظاهرة تبدو فاعليّة التشكيل الموسيقي في تدعيم المعنى. والشاعر الذي ينحى هذا التشكيل، يجد أنّ امتداد الدفقة الشعورية في نفسه، يصل إلى درجة من الطول لا يسعه السطر الشعري الواحد وإن امتدت التفعيلات فيه إلى أبعد حدّ.(1) يرى الناقد عز الدين إسماعيل، أنّ الشاعر الكلاسيكي مقيّد في إطار البيت ويضطرّ إلى تشتيت دفقته الشعورية الممتدة و«يقسمها موسيقيا على عدّة أبيات، أي عدّة وحدات موسيقية، ينفصل بعضها عن بعض ويستقل».(2) فهو أمر يدل على أنّ طبيعة الشعور المحرّكة للنفس الشاعرة لا تقبل القيد، بل هي متحركة بكلّ حرية مع الشعور وتطاوعه وتمتدّ معه إلى أقصى حدّ. هذا ما جعل المتخصّصين في الإيقاع، يجدون أنّ كلّ دفقة شعورية ممتدّة تقتضي صورة موسيقية ممتدة كذلك، وتعبّر عن هذا التدفق الشعوري. فوجدوا في خروج البيت الشعري إلى السطر نوعا من هذه السيولة والطواعية في خدمة الصورة الموسيقية للدفقة الشعورية الممتدة. إلاّ أنّهم وجدوا أنّ السطر، بالرغم ممّا يقدّمه من جمالية وطلاقة، فإن الدفقة قد تفلت منه وتتجاوزه إلى مدى أبعد. ومن ثمّ «يمكن أن يقال إنّ فكرة السطر الشعري قد حلّت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة ولكنها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة إلاّ جزئيا... ومن هنا كان لابد من الخروج إلى الجملة الشعرية».(3) والجملة الشعرية بمفهوم الدفقات الشعورية تمثل نفسا واحدا ممتدا يشغل أكثر من سطر كما سلفنا الذكر، يلجأ إليها الشاعر المعاصر ليتمكّن من صبّ مشاعره وأحاسيسه. وقد تتكثف الدفقات داخل الجملة الشعرية وتمتد الوقفات وتتواجد في كلّ أنحاء الأسطر (آخرها أو داخلها)، فلا قاعدة لذلك حسب رأي عز الدين إسماعيل، في حديثه عن امتداد الوقفات داخل الجملة الشعرية واعتبرها مسألة جمالية صرف. يبقى النجاح فيها في يد الشاعر والمتلقي معا من حيث طريقة قراءتها. إضافة إلى قدرة وحنكة الشاعر في جعل القارئ يرتاح، ليتحقق الانسجام بين الترابط المعنوي

1- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 109.

2- المرجع نفسه، ص 109.

3- المرجع نفسه، ص 110.

للقول وامتداد التدفق الشعوري دون انقطاع.

من الأمثلة عن إيقاعية الجملة الشعرية وامتداد الدفقات الشعورية، قول الشاعر **حسين عبروس:**

وقفت بباب المدينة
أتلو على الغائبين
تراتيل عشق
وبعض النوافذ
كي لا يطول التساؤل
عن سرّ زنبقة
لا تلين لعاصفة
في البراري
وعن شارد
لا يفك رموز
الحوار [1]

ورد السطر الأوّل كمدخل للولوج إلى القصيدة. فنحويا، "وقفت بباب المدينة"، جملة تامة. والسطر قائم موسيقيا بذاته، أمّا الأسطر السبعة التالية، فجملة شعرية واحدة متصلة تتكوّن من ستة عشر تفعيلة والجملة بعدها تتكوّن من ثلاثة أسطر بخمس تفعيلات، من بحر المتقارب "فعولن". تتدفق هذه السطور وتلتحم نهاياتها ببداياتها التحاما قويّا. فقارئ هذه الجملة الممتدة في سبعة أسطر بنفس واحد يضطرّ للتوقف أحيانا بشكل مختلف من حيث ورود حجم السطر (طويل أو قصير) بالرغم من عدم توافر علامات الترقيم فيها. يتوقف قليلا بعد كلمة "عشق"، ثم يستأنف بما يليها ونفس الأمر بعد كلمة "التساؤل"، إلاّ أنّه يتوقف مليا عند مواضع الوقف ولو أنّ الشاعر لم يضعها. لأنّ من يحسن قراءة الشعر بشكل واع، يجد نفسه يتوقف ليرتاح قليلا أو يتأمّل المقروء، فيواصل باتباع التدوير الحاصل في السطور، حتى لا يُحدِث فتورا في الموسيقى وحتى لا ينفر منها. كلّ هذا يحدث في وقت وجيز، يختلف من قارئ إلى آخر. إلى أن يصل إلى كلمة "البراري" يكون التوقف أطول

1- حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة، ط1، الجزائر، 2004، ص 81.

لأنه محلّ النقطة ولو هي غائبة، ولأن الكلام بلغ النهاية عندها لغويا، لكن شعوريا يمتد. ثم يستأنف قراءة الأسطر الثلاثة الأخيرة –التي تمثل الجملة الثانية–بنَفَسٍ جديد ومدى صوتي مختلف وبشكل أسرع وبصورة انفعالية مغايرة تستدعيها هيئة العبارة من ناحية الصياغة، التي تفيد تأكيد الخبر في وصف الشارد.

يجد المتلقي في تدقيقه النظر لنهايات السطور، أنها ليست نهايات صوتية يتوقف عندها، إنما جاءت الوقفات داخل السطور. بمعنى أنّ هذه القطعة الشعرية، جملة شعرية ممتدة يتدفق فيها الشعور، ولا تمثل نفَسا واحدا، إنما يتخلّلها التوقف أثناء قراءتها لاستعادة الأنفاس. تقرأ بشيء من الانسجام الذي يحقق الإيقاعية والتفاعل بالقول الشعري، بحكم أنّ الشعر الحديث يُخضِع موسيقاه للحالة الشعورية للشاعر، ومنه تصبح القصيدة «بنية أو صورة موسيقية».[1] تدعم الدلالة النفسية التي تريد بلوغها. وتكون الجملة الشعرية فيها تشكيلا موسيقيا مستقلا يتماشى ويتعالق مع النَّفَس الشعري الذي يفرضه التشكيل.

ب- إيقاع السطور الشعرية: الانسجام والتآلف

يبرز تميّز السطور الشعرية في الشعر المعاصر من خلال عدم التزامها بطول محدّد. والمدوّنة الشعرية الجزائرية مليئة وكثيفة بهذا النوع من القصائد يوضحه نص الشاعر عاشور فني:

قال لي:
زينتني البلاد بلكنتها
وبنادقها....
ورمتني على فرس من دخان[2]

تبدأ القطعة الشعرية بسطر قصير، يحتل فيها البياض حيزا كبيرا، وهو ما يحيّر أفق انتظار المتلقي بحيث يبنى السطر على تفعيلة واحدة "فاعلن" من بحر المتدارك، ما يشكّل تسارعا إيقاعيا، وجاء السطر الثاني بأربع تفعيلات بالتساوي مع السطر الرابع، وجاء السطر الثالث بتفعيلتين، بالشكل الآتي:

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 64.
2- عاشور فني، رجل من غبار، ص 54.

/0//0 ← **فاعلن**

/0//0 /0//0 ///0 ///0 ← **فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن**

///0 ///0 ← **فعِلن فعِلن**

///0 /0//0 ///0 /0//0 /0 ← **فعِلن فاعلن فعِلن فاعلن فا**

لم يلتزم المقطع بطول محدّد، تراوح بين الطول والقصر وتباين عدد التفعيلات. فطغيان السواد في السطرين الثاني والرابع في جسد الصفحة أبطأ حركة الإيقاع، بسبب الأسلوب الحكائي الذي انطلق منه المقطع. دفع بالمتلقي إلى تأمّل الفضاء المكاني المسيّر للحركة الإيقاعية في النص الشعري، لكنه يعود إلى السرعة في الإيقاع مع السطر القصير "وبنادقها".

يبيّن هذا التوزيع للسطور الشعرية أنّها لا تخضع إلى نظام يقيّدها، إنّما للشاعر مطلق الحرية في إيقاف سطره، بل لذاته الشاعرة يدٌ في مصير طول أو قصر السطر حسب الدفقات الشعورية التي تتحكم في إيقاع السطر ونغميّته. كما يبدو في هذا المقطع للشاعر **ناصر لوحيشي** في قصيدة "**الصّدى المخْضَلُّ**":

أعيديها،، أعيديها

رؤى حيرى،

أعيديها،،

خُطى خبّ النسيمُ لها،

غماما،،

راح يستسقي مدارات بواديها

أعيديها..[1]

تشتغل الأسطر بشكل غير متوازن من حيث الطول، فمنها ما امتلأ صوتيا مثل السطر الأوّل والرابع والسادس، ثم قاطعها الصمت(الفراغ) على مستوى الأسطر، التي تلتها كالثاني والثالث والخامس والسابع من الجهة اليسرى. وسارت القصيدة على هذا المنوال على مدى طولها بحيث انتهت باللازمة(أعيديها) مكرّرة مرتين. وردت كلمتا "أعيديها" و"غماما" مرفقة بالصمت، حيث تعمّد

1- ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 53، 54.

الشاعر هذا السلوك للوقوف عند الكلمتين، يحمّلهما دلالات أكثر. جاء السطران أكثر تكثيفا من حيث بعدهما الدلالي. وهو موقف فرض الركن والتوقف عندهما مرارا بدء من السطر الثالث، ثم لا يلبث حتى يعود إلى التوقف بعد رحلة قصيرة بين الأسطر الطويلة لينتهي بالتوقف في نهاية القصيدة. إنّ الظاهرة الملفتة للبصر هي أنّ الشاعر يملك قدرة على توزيع الفراغ بشكل مغاير، بحيث بدأ السطر الأول بوقوف خاص، ردّد اللازمة "أعيديها" مرتين وفصل بينهما بفراغ يتمثل في الفاصلتين (،،) لتمكين القارئ من مدّ الصوت أثناء الإلقاء وتحضير أفق انتظاره لما سيُعادُ!

وردت معظم الأسطر مرفوقة بالفاصلة الواحدة أو الاثنتين، وبعض الأسطر وُصِلت بنقطتين وثلاث نقاط. ترك الشاعر فيها مجالا فاسحا لقراءة الفراغ وإتمام المعنى والمشاركة في إنتاج النص الإبداعي. يكتشف قارئ هذه القصيدة أنه بالرغم من الفراغ الطباعي، الذي فرضه الشاعر على الأسطر، إلاّ أنّ التواصل بينها مفروغ منه إيقاعيا، هذا ما يبيّنه تفاعل السطر الرابع بالخامس والسطر السادس بالسابع:

//0/0/0 //0// /0 ← **مفاعيلن مفاعل فا**

//0/0 ← **علاتن**

/0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0 ← **فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا**

//0/0 ← **علاتن**

إنّ التفعيلتين الأخيرتين الناقصتين في السطرين الرابع والسادس (/0) المتمثلتين في السبب الخفيف يكمّلهما السطران الخامس والسابع على التوالي، لتصير (فاعلاتن)، بحيث وقع عليها التدوير. وكذا السطر الثامن يكمّله ما بعده بنفس الشكل إيقاعيا. فتترابط الأسطر بالرغم من إسناد الفراغات وإصابتها بالصمت الإيجابي، الذي ينشط خيال المتلقي، ويُسقط على النص ما فاته من دلالة أو بالأحرى ما تركه الشاعر كرسالة مشفّرة يدعوه إلى فكّها.

يحرّك السطور الشعرية عدّة تفعيلات تنتمي إلى بحور مختلفة تمثل نواتها، وهو الأمر الذي يجعل منها طويلة أو قصيرة، فهذا التداخل بين الأوزان في المقاطع الشعرية يفتح مجال الحركة ويفضي إلى دلالات مختلفة للنص الشعري، كما هو ماثل عند الشاعر عاشور فني، الذي يتمتع بهذه الخاصية في بناء أسطره الشعرية:

وأضافْ: ← ///00 ← **فعلان**

لم تُخِفْني البشاعه ← 0//0/ 0/0//0/ ← **فاعلن فاعلاتن**

ولم أتّبع ما تراه الجماعه ←0/0// 0/0// 0/0// 0/0// ←**فعولن فعولن فعولن فعولن**

وقد كنت فيكم وحيدا شريدا طريدا[1] 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

جمع الشاعر بين تفعيلة المتدارك "فاعلن" وتفعيلة المتقارب "فعولن" والرمل "فاعلاتن"، فهذا الانتقال من وزن إلى آخر سمح للأسطر الشعرية أن تلعب دورها في توزيع المشاعر، يحتدّ الصراع بين البياض والسواد، حيث بدأ المقطع بأسطر قصيرة، بمعنى جاء الصمت طاغيا على الصوت لكنه لم يلبث طويلا، حتى غيّرت الأسطر الموالية مجرى الإيقاع، بطغيان السواد (الكتابة)، الذي فرض إيقاعا سريعا وخفيفا يتماشى وحركة الفعل الشعري والدفقات الشعورية للذات الشاعرة، بخاصة أنّ كلّ سطر يفرض حركته وإيقاعه ووقعه في المتلقي، من خلال توزيع كلّ من أفعال الحركة، التي لم يخلُ سطر منها، "أضاف، تُخِفني، أتّبع، تراه، كنت". وكذا الأسماء "البشاعة الجماعة، وحيدا شريدا، طريدا".

تتلاحق الكلمات بشكل سريع تدهش المتلقي وتلتقط انتباهه وتثير انفعاله من خلال مجريات المسارات الإيقاعية للأسطر الشعرية. فهو إيقاع يشعر به القارئ في تموجات نفسه والتوتر الذي تشكّله حركة الدلالة أثناء رحلة القراءة، التي تفرض عليه إيقاعا سريعا حينا وإيقاعا بطيئا حينا آخر. فكلّ هذه الحركة تمثّل صراعا بين السواد والبياض أو ما تراه العين وما يحمله من دلالة وما يبعثه من إيقاع، يمثل عند محمد بنيس، الصراع الخارجي الذي لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، الذي أصبح ينظر إلى حيّز الكتابة بنفس القلق الذي ينظر به إلى حيّز الفراغ.[2] فالقصيدة الجزائريّة المعاصرة اعتمدت في بنائها للأسطر الشعرية على إيقاع خاص بها، ينبع من داخلها، لاسيما أنه يمثّل أو يعكس تلك الحركة التي تستوعب في

1- عاشور فني، رجل من غبار، ص 43.

2- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 109.

صلبها مفارقات الحياة التي تنمي التجربة الشعرية لدى الشاعر.

لقد شغل موضوع الصراع بين السواد والبياض، أي الصوت والصمت، الباحثين في الشعر المعاصر فوجدوا في الصمت الملاحظ داخل المساحة البيضاء-التي وزعت فيها الأسطر الشعرية- معنى ومنهم من يرى أنّه: «ليست لحظة الصمت سوى لحظة يستقرّ فيها النغم الإيقاعي لحظة لينبض من جديد في حركته، ويواصل التجربة الواحدة في رؤاها ونسيجها إلى لحظة الاستقرار الأخير والتبليغ».[1] فلحظة الصمت، هي انطلاقة جديدة من أجل تحقيق الانسجام الصوتي والدلالي في الشعر. وهكذا «يكون ارتباط التفعيلة بالتفعيلة والبيت بالبيت والمقطع بالمقطع، وليس هذا الارتباط تشكيلا صوتيا وحسب، وإنّما هو ذو صلة بالدلالات التي تظهر في البنية السطحية والدلالات التي تخفيها تلك البنية أو تستبطنها، ... ويشكّل الإيقاع السريع الحركات الانفعالية ويدفعها إلى التوتر سواء أكانت حزينة أو راقصة».[2] وهذا النوع من الإيقاع يسهم في التوتر النفسي الحاد، الذي يكشف تلك القيم التعبيرية للصوت، بخاصة من خلال الأصوات المتكرّرة التي ترمي أحيانا إلى دلالات تحمل في طياتها رسالة يريد صاحبها إيصالها لغرض من الأغراض. يجد قارئ العبارات الإيقاعية في نص **عبد الحميد شكيل**، هيمنة التماثل الإيقاعي على الجمل الموسيقية. ذلك في مثل قوله:

أرجعوني إلى أوّل الخطو
الذي في أوّل الدرب
الذي في أوّل العمر
الذي في آخر الآه[3]

تتماهى العناصر الصوتية والدلالية في هذا المقطع، مشكّلة بذلك إيقاعا تتكرّر فيه الوحدات الصوتية المتتالية.

وفي قول **الشاعر يوسف شقرة:**

بلقيس ضاق المكان

1 – خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، ص20.

2– المرجع نفسه، ص 20.

3– عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، مقام الشوق، ص 43.

بلقيس ضاق الزمان
بلقيس ضاق قلبي
فانتشري[1]

يُشيع التراكم في الأصوات مناخا خاصا، حيث يحقق تشابه البنية الصوتية انسجاما في البنية النفسية لاسيما أنّ الشاعرين حرصا على التوازن والتساوي في التعامل الإيقاعي بين الوحدات وشكّلا نوعا من الترديد المنسجم، الذي يدفع الرتابة ويشدّ انتباه القارئ.

يتبيّن من خلال هذا التحليل ارتباط الإيقاع بالحالة الشعورية لدى الشاعر، يمثّل توقيعات نفسيّة تهزّ أعماق المتلقي بتكرار الأصوات. «إنها صورة من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة. وتكوين الإيقاع عند الشاعر ليس مجرّد عملية سلبية، بل هو نتاج قدرة على السيطرة والتنظيم لوضع الكلمات في أفضل نسق أو نمط».[2] والكلمة في هذا السياق كما ذهب "الصباغ" تفقد شخصيتها المستقلة وتكتسب أبعادا جديدة وفقا للحالة الشعورية التي يشكّلها الشاعر، وذلك تماشيا مع الوضع الذي اكتسبته داخل السياق.[3] أي أنّ الشاعر يُخرج الكلمة من صورتها العادية إلى صورة الخرق التي يتشكّل فيها إيقاعها.

2- الإيقاع الخارجي

2-1 تشكيلات بنية الوزن:

بات الشعر الجزائري مثل الشعر العربي عامة، يشهد محاولات الانفلات من القيود الصارمة التي جعلت الشعر محجوزا داخل قوالب جاهزة، رفضها الوعي الإبداعي الجديد، الذي طال أمده وأمد الاعتقاد بأنّ الشعر من حيث الشكل "كلام موزون مقفى" وكان للوزن غاية الأهمية، ما جعل محمد لطفي اليوسفي يقول: «الوزن يعمق الإيقاع ويرفده، وهذه المهمة الأولى، أمّا المهمة الثانية وهي أكثر أهمية من الأولى تتجلى في دوره التمييزي إذ إنّ الوزن حين يحلّ في الخطاب يقيه من

1- يوسف شقرة، ص 16.
2- رمضان الصباغ، ص 186، 187.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 187.

التلاشي في ما ليس منه، أي أنه يضع حدا فاصلا بين الشعر وما ليس بشعر».[1] فهذان السببان هما الجاعلان الشعراء العرب يولون الوزن هذه الأهمية الخاصة. إلاّ أنه بالرغم من هذه الميزة، التي يحملها الوزن لم يتوان الشعراء المعاصرون من الهروب من القوالب، التي وُضعت للشعر وتخطوا تلك الحدود الكابحة لطاقاتهم الإبداعية.

عبّر عز الدين إسماعيل عن موقفه حول هذه المسألة، بأنّه من الطبيعي أن يحدّد الشعراء موقفهم من التشكيل القديم لموسيقى القصيدة في إطار الأساس الجمالي الجديد، الذي تسير عليه القصيدة الجديدة، مشيرا إلى الوزن والقافية، بحيث «لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية وكان لابد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين، حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة. غير أنّ الوزن والقافية – بعيدا عن أيّ مذهب جمالي خاص–هما عصب الشكل الشعري هما الصفة "الخاصة" التي قلنا إنه لابد من توافرها حتى يكون الكلام المشكّل أمامنا شعرا وليس مجرّد كلام. تُرى أيمكن أن تلغي النظرة الجديدة العنصرين الأساسين من التعبير الشعري، فيقوم الشعر عندئذ بغير وزن ولا قافية؟ مستحيل، فالشعر –كائنا ما كان مذهبه الجمالي–لابد أن يتوفّر على الوزن والقافية، ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين رغم كلّ شيء».[2] يسعى عز الدين إسماعيل إلى ربط خيط القديم بالجديد في مسألة التشكيل الشعري، بحيث يميل من الناحية الجمالية إلى القصيدة القديمة في إطارها المثالي للموسيقى، ويميل إلى القصيدة الجديدة –كمشروع تجريبي إبداعيّ–في ربطها جمالية الإيقاع بالواقع النفسي الشعوري. كما أنه يرفض إلغاء الوزن والقافية إطلاقا من الشعر مهما يكن نوعه. ويرى في الوقت نفسه أن الشعر الجديد لم يلغهما «لكنه أباح لنفسه ... أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما، لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه. فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معيّن ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في

1– محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هموا إليه، دار العربية للكتاب، ليبيا 1992 ، ص 57.

2– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 65.

هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيّد في نهاية الأبيات بالروي المتكرّر أو المنوّع على نظام ثابت».[1] فكلامه هذا يؤكّد إيمانه بكون القصيدة الحديثة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة دون إلغاء الوزن والقافية وأن يسير الشاعر وفق توازن وتساوي الحركة النفسية والموسيقية في تشكّل بنيته الشعرية. وهذا ما جعله يضيف: «لم تعد موسيقى الشعر مجرّد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق».[2] بمعنى أنّ القصيدة مقيّدة بالإيقاع مهما يكن شكلها، إلاّ أنه يشتغل وفق الدفقة الشعورية للشاعر من حيث السرعة والبُطء. فالعلاقة بين الشعر والموسيقى تعود إلى طبيعة الشعر الذي يرتبط بالغناء، بحيث لا يمكن أن ينفصل عن الوزن والإيقاع.

تتميّز التجربة الشعرية الجزائرية الراهنة بأشكال مختلفة من النصوص الشعرية، تولّد عنها إيقاعٌ موسيقي متنوّع، قائم على ينابيع التفعيلات الصادرة من البحور الشعرية، التي لم يتمكّن الشاعر من هجرها كليّا، إنّما تصرّف فيها وبنى قصائده على متنها. فتنوّعت الأشكال وتعدّدت كالعمودي وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، التي يكشفها هذا الجدول من خلال بعض الدواوين التي تطرق إليها هذا البحث، قصد التمثيل والإشارة إلى البحور المهيمنة في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

البحور / الديوان	المتقارب	المتدارك	الرمل	الكامل	الوافر	السريع	الخفيف
النخلة أنت والطلع أنا	%36	%24	%4	%4	/	%8	/
مسافات	%30.76	%15.38	/	%38.46	/	/	/
بلاغات الماء	%21.05	%47.36	%05.26	%10.52	%5026	/	/
رجل من غبار	%8.78	%91.22	/	/	/	/	/

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 65.

2- المرجع نفسه، ص 67.

الصواع	%13.63	%4.54	/	%9.09	/	%9.09	/
ويبقى العالم أسئلتي	%7.69	%30.76	%15.38	%30.76	/	/	/
أوجاع ص فصافة	%19.35	%6.45	/	%29.03	%6.45	/	/
ياءات الحلم الهارب	%25	%15	%5	%20	%5	/	%5
البرزخ والسكين	%15.38	%7.69	%15.38	%23.07	/	/	15.38
ملصقات	%12.04	%3.75	%80.45	%0.75	%0.75	/	/
تغريبة جعفر الطيار	%20	%60	/	%6.66	/	/	/
معراج السنونو	%21.05	%63.15	%5.26	%10.52	/	/	/
المدارات	%26.66	%26.66	%6.66	/	/	/	/
كائنات الورق	%23.68	%34.21	%5.26	%13.15	%2.65	%5.28	/
آيات من كتاب السهو	%8.82	%23.52	%5.88	%23.62	%2.95	/	/
الأرض والجدار	%16.66	%33.33	%11.13	%27.78	/	/	/

يبيّن الجدول الإحصائي هيمنة بعض البحور على حساب البحور الأخرى في الإنتاج الشعري الجزائري المعاصر، بحيث بنيت القصائد بشكل بارز وفق كل من: المتدارك، المتقارب، الكامل والرمل. يلاحظ قارئ المدوّنة الشعرية الجزائرية أنّ هذا الترتيب نسبيّ من مجموعة شعرية إلى أخرى حسب حضورها وتوظيفها من حيث عدد القصائد التي سارت عليها. فلا يختلف الباحثون في هذا المجال أنّ فترة التحوّلات فرضت على الشعراء استعمال البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة، تعاملا مع الجو الشعوري للشاعر.

أمّا قارئ القصائد العمودية يجدها حاضرة بنسبة أقلّ من القصائد الحرّة، ومعظمها نظمت وفق بحور متداولة بكثرة في هذه الفترة لخفّتها وتجاوبها مع الجو النفسي للشاعر، منها: الكامل والمتقارب والرمل والبسيط. لا يعثر القارئ على البحور المركّبة إلاّ نادرا، ذلك بسبب الانفجار الإيقاعي الحاصل في المدوّنة الشعرية الراهنة، حيث «أخرج الواقع الموسيقي معظم البحور المركّبة، أو البحور الممزوجة من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما. واقتصر التشكيل الموسيقي في معظم الكتابات الشعرية على البحور المفردة أو ما اصطلح عليه بالبحور الصافية».[1] وعن البحور الأخرى غير الواردة في هذا البحث، فتعدّ من البحور المهمّشة التي يرد توظيفها بشكل ضئيل ومحتشم كالخفيف السريع والطويل والهزج.

ينمّ التفاوت في توظيف البحور من مجموعة إلى أخرى عن استعداد الشعراء الجزائريين المعاصرين لإثارة الحركة داخل المنظومة الإيقاعيّة، ذلك بتنويع الإيقاع الشعري. وبالتالي أدّى هدم البيت الشعري إلى التجديد في الأوزان الشعرية، التي يشتغل عليها الشكل النمطي. ولم تعد قصائد شعر التفعيلة والكتابات الشعرية الحديثة تحترم القواعد العروضية، فتحرّر الشاعر واستطاع أن يتحرّك نفسيا وموسيقيا حسب الجو الشعوري الذي توفّره له القصيدة، التي أُخرجت في معظمها من هندستها المألوفة، إلاّ أنها لم تخرج من نظام التفعيلة. ولا يخفى ارتباط بعض الشعراء بالقصيدة العمودية إلى جانب الأشكال الأخرى، حيث نظمت على متن بحور تتجاوب مع الأجواء النفسية المعاصرة كالكامل والمتقارب والرمل والبسيط. ولا ينفي ذلك ورود قصائد على متن بحر الطويل، كما تؤكّده العيّنة التالية

1- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003، ص 76.

للشاعرة سمية محنش، في ديوانها "مسقط قلبي"، الذي جاء فسيفساء من الأشكال الشعرية التي تقيم بينها علاقة تواصل وانسجام بشهادة الباحث عبد الله العشي، بحيث: «تتحكم بشكل كبير في إيقاع القصيدة، وتتوع في أوزانها، تتعبها القوافي أحيانا، فتسعى إلى محاورتها وملاطفتها حتى تتجنب ثقلها».(1) ما جعلها تتمكن من الوزن بشكل ملفت لانتباه القارئ:

مزارٌ لحبر الماء غُصنُ أصابعي
وبحرٌ بكفّ النّار حصنُ مرابعي
أمرّغُ في ثغر القصيد تَغَرُّبي
وأضرمُ في صدْر التراب فجائعي(2)

تتوزع هذه الأسطر الشعرية عروضيا بالشكل الآتي:

//0/0 //0/0/0 //0/ //0//0 ← فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن (مقبوضة)
//0/0 //0/0/0 //0/ //0//0 ← فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
//0/ //0/0/0 //0/ //0//0 ← فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
//0/ //0/0/0 //0/ //0//0 ← فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وردت تفعيلة "مفاعيلن" مقبوضة، وهو حذف خامس الجزء ساكنا، وصارت "مفاعلن". و"فعولن" مقطوعة الوتد في تفعيلة الضرب بحذف آخر حرف، وصارت "فعول". واختارت الشاعرة هذا الوزن من بحر الطويل لطول النفَس، الذي يعينها على توزيع مشاعرها على متن تفاعيله.

بدا شيوع بحر الكامل بشكل لافت في القصيدة العمودية الجزائرية المعاصرة، منها قول الشاعر مصطفى الغماري في قصيدة "شهادة":

عمر يطول بما يُقِلُّ وربما ترتدُّ أعمار الطغاة قصارا
واستيأسوا منّا وجنّ جنونهم هل غير مقترف غدا جزّارا
يرمي بقاذفة اللهيب لهيبه فيصيب أهلا أو يبيت جارا

1- سمية محنش، مسقط قلبي- المقدمة- ص9.
2- المرجع نفسه، ص 54.

وأصمّ يسترق الحسيس وإنّه أعمى يغازل جفنه الأنوارا [1]

جاءت التفاعيل بالشكل الآتي: 0//0/// 0//0/// 0///0// /0//0/0/ 0//0/// 0//0/0 /0/0/0
متَفاعلن متَفاعلن متفاعل متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلْ

وردت تفعيلة العروض مقطوعة الوتد ← متفاعلن، صارت مُتَفاعلُ. نفس الأمر حدث مع الضرب جاء مقطوع الوتد، مضمرا " متْفاعلْ" /0/0/0. فهي حركة قصيرة تشتغل بشكل سريع تتلاءم مع مجريات المضمون. حافظت على إيقاع البحر المتكرّر، كما حافظت على قافية الأبيات الموحّدة. تفاعلت هذه التفعيلات مع الموسيقى الداخلية، التي أنشأتها الكلمات، يتردّد فيها حرف "الراء" والمدّ بأنواعه "الألف، الواو والياء"، تبعث أحاسيس التحدّي والاعتزاز والانكار من خلال الكلمات: "يطول أعمار، الطغاة، قصارا، استيأسوا، جنونهم، جزارا، اللهيب...".

كوّنت البحور التي وظفها شعراء الجزائر في العصر الراهن علاقة عضوية، حوّلت النص إلى صورة فنية متلاحمة، تنبعث منها دفقات موسيقية تتفاعل مع أحاسيس الشاعر ورؤيته إلى العالم الخارجي. كما يبصر متتبع قصائد النمط العمودي في الشعر الجزائري المعاصر أنها تتمتع بشيوع البحور الصافية لكنها لم تغيّب البحور المركبة، كالبسيط الذي لا تخلو تقريبا كلّ المدونات الشعرية المعاصرة منه إلى جانب البحور الشائعة الأخرى المذكورة ضمن هذا المبحث.

2-2 التداخل الوزني: التشكيل والتنويع

تحوّل التداخل الوزني بين البحور إلى عنصر من عناصر الإثراء الإيقاعي الذي يكشف الموقف الشعوري للشاعر، داخل أسطره الشعرية، التي تتكاثر تفعيلات البحور الصافية على متنها يسميها الباحث "حاتم الصكر" بـ "الخلط العروضي"، الذي يسهم في «كسر حدّة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية»،[1] بطريقة قصدية، يعي فيها الشاعر والناقد على السواء، مدى فاعلية هذا التداخل

1- مصطفى الغماري، قصائد منتفضة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص 59،60.
2- حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2010، ص 36.

في إنماء حركة النص الشعري وتكثيف الدفقات الشعورية التي ينقلها الشاعر عن وعي إلى المتلقي. كما يؤدي هذا التداخل إلى توليد «دلالات تربط بالذات الشاعرة والنص الشعري في آن، فلا شكّ أنّ الإيقاع يرتبط بالتجربة ارتباطا لا تنفك عراء ويشتغل موجها قرائيا يمدّ النص بأبعاد تحيل في كلّ نص على موجات خاصة».[1] هذه الموجات لا تتشابه في الأسطر لأنها ترد بحسب فاعلية الشكل العروضي سواء بمفرده أو بتداخله مع باقي الأشكال، فتتشكّل بعدئذ معالم التجربة ودلالاتها. فهذا التداخل الوزني أو ما يدعى بـ"**التّرَخُصات العروضية**" نجم عنها تعدّد التجارب الشعرية وفضاءاتها الخاصة، تميّزها عن باقي التجارب والفضاءات. فهذا الترخيص العروضي أو التداخل الوزني أصبح ظاهرة بشكل يدفع في كلّ حديث عن الأشكال الشعرية إلى فكرة كونها لصيقة بأشكال الإيقاع، لأنّ كثرة الإيقاعات تؤدّي إلى أنواع القصائد وتعدّدها. وسمي هذا التفاعل بـ " الإطار الشعري للقصيدة المعاصرة". فهذا التحوّل الشكلي والإيقاعي نجم عن جملة من الأسباب، منها أحاسيس الشاعر، التي دفعت به إلى عدم التقيّد بالوزن حتى ينسّق بين مشاعره بكلّ حريّة، إلى جانب احتياجات العصر وطريقة التفكير العصري وطابع السرعة، الذي طغى على مجرى الحياة. كما أثّر الجانب التأثيري بالآخر. ففي الوسائل الجديدة، –التي تبناها الشعر الحر–يجد الشاعر ما يساعده على الإبداع دون قيود بعيدة عن صرامة الأوزان الخليلية.

إنّ ما يجذب الانتباه والملاحظة في القصيدة الراهنة، هو أنّ من السطور الشعرية ما يتكوّن من لفظة واحدة، –خلاف القصيدة النمطية–. تستطيع أن تثير إيقاعيّة خاصة بها وتكتفي بذاتها في إحداث النغم الصوتي، الذي يجذب المتلقي إلى التواصل والتراسل مع القطعة الشعرية، لاسيما مع ظاهرة التدوير التي تشكّل الاستمرارية للدفقات الشعرية وتتشكل في نهاية مقاطعها وحدة دلالية، ولكن لا يمكن الجزم أنّ السطر الواحد المتكوّن من لفظة واحدة بإمكانه إشباع فضول القارئ في فهم النص الشعري.

تنتمي قصيدة " تساؤلات الدهشة" لمحمد الأمين سعيدي، إلى قصيدة المزاوجة الإيقاعية، لأنها تجمع بين نواة "الرمل/المتقارب/ الوافر والمتدارك". فهي بالفعل تثير تساؤلات الدهشة في كيفية الجمع

1 – علي صليبي المرسومي، بلاغة القصيدة الحديثة، تمظهرات الشكل وتجوهرات الدلالة، ص 98.

بين تفعيلات البحور لتأسيس قيمة دلالية وإيقاعية نابعة من تعدّد الأوزان وتداخلها، يجعل من القصيدة تعيش في فضاء حركة إيقاعية كبيرة، حيث يقول:

-كيف لي أرتمي فوق شمسي حريقا؟
فأطفئها....
ثم أحترقُ
-كيف لي أعتلي في سماوات حرفي؟
فتتبعني شهبٌ حاقداتٌ
ويأسرني الورقُ(1)

تتكوّن القصيدة من أربعة مقاطع، تشتغل على تفعيلات كلّ من المتقارب والمتدارك والوافر والرمل كلّها تعمل في دائرة إيقاعية تتحرّك في اتجاه تحقيق إيقاع الفكرة، التي تدور حول سؤال القلق الدائم وكبح الإرادة، لكن الاشتغال الإيقاعي المتفرّع والمتداخل يفرج عن أسر الشاعر ويمنحه أملا للانفلات من القلق. فهو يشحن طاقة رغبته في التغيير، من بطارية "التّرَخُصات العروضية"، أي "الأوزان المتداخلة" الواردة في نواة البحور، التي وظفها لتهيمن على التجربة الشعورية :

– فاعلاتن فعولن فعولن فعولن
مفاعلتن
فاعلن **فعِلن**
فاعلاتن فعولن فعولن فعولن
مفاعلتن **فعلاتن** فعولن
مفاعلتن **فعِلن**
–فاعلاتن فعولن **فعول** فعولن **فعول** فعولن
مفاعلتن **فاعلاتُ فعول** فعولن
مفاعلتن **فعلاتن** مفاعلتن

يشتغل الشاعر على متن مقاطع سردية وصفية، تتلاقى فيه علاقة النص الدلالية والإيقاعية

1– محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 81.

ما جعله يعتمد على أكثر من شكل إيقاعيّ يضع هيئة الأسطر في وضع شعري متجانس مليء بإحساس الذات والمكان بشكل غريب، يكشفها الصوت السردي الحائر في الفضاء الذي يحيط به يحمل دلالات لا يقدر الشاعر ملاحقتها، لأنه ملاحَق هو الآخر وأسير في نهاية المطاف.

وزّع الشاعر النظام الوزني لأسطره الشعرية بترتيب نواة البحور بشكل يخدم أو يتجاوب ودفقاته الشعورية، فبدأ بتفعيلة "الرمل، فاعلاتن"، ثمّ " المتقارب، فعولن"، و"الوافر، مفاعلتن"، ثم "المتدارك فاعلن". وقليل ما حدثت فيها زحافات، كالخبن في **فاعلن** صارت "**فعلن**" و**فاعلاتن** صارت "**فعلاتن**" –حذف الثاني الساكن–. كما وردت تفعيلة **فعولن** مقبوضة–مقطوعة الوتد–فصارت " **فعول**".

كثيرة هي القصائد، التي تنتمي إلى الراهن الشعري توظف التداخل الإيقاعي، بخاصة بين البحور المهيمنة، كالمتدارك والمتقارب، لاتفاق أجزائها وكونها خماسية "فعولن"/ "فاعلن"، كما هو ماثل في ديوان "الأنهار الأخرى" للشاعر الأخضر فلوس، على غرار قصيدة "نداءات البحر، التي بدأها بالمتقارب وتلاها بالمتدارك وتناوبت التفعيلتان بين الأسطر:

أنا ما نسيت ولكنه الشعر قد جرني نحو خلوته
ثم علمني... فمشيت على مائه حافيا أرتعد
دثّرتني التي في يديها
من الوقت جوهره
ومن الماء كوثره [1]

يأتي التقطيع العروضي لهذه الأسطر بشكل يبيّن تداخل المتقارب والمتدارك ومدى تناغمها وانسجامها:

س1 ← 0// /0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/// /0// 0/0//
فعولن فعول فعلن فعولن فعولن فعولن فعول فعو

س2 ← 0/// 0/0// 0/// 0/0// /0// /0// /0// 0/
لن فعول فعول فعولن فعلن فعولن فعلن

س3 ← 0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فا

1- الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، منشورات أرتيستيك، ط1، الجزائر، 2007، ص 57.

س5 ← //0 /0//0 //0

علن فاعلن فعو

س5 ← / //0/0 //0/ /0

لُ فعولن فعول فا

أمّا الشاعر عبد القادر رابحي، في ديوانه "فزياء"، فجمع بين التفعيلات، لاسيما "الرمل" والمتقارب كقوله في قصيدتي: "مُطلق" و"إشباع"، يقول في الأولى:

لا تعاتبْهُ ← /0//0/0 /0 ← فاعلاتن فِعْ

لا ترتطمْ باحتراقاته ← /0 /0//0/0 //0/0 //0 ← لُن فاعلاتن فعولن فعو

لا تقلْ فيهِ ← /0 //0/0 /0 ← لن فعولن فِعْ

ما ليس ← /0 /0/ ← لن فاعِ

فيهْ..[1] ← /00 لاتْ

ويقول في الثانية:

أيّها الحرفُ ← /0//0/0 /0 ← فاعلاتن فِعْ

لا تسألِ الحرفَ عمّا به..← /0 /0//0/0 //0/0 //0 ← لن فاعلاتن فعو

أيّها الحرفُ ← /0 //0/0 /0 ← لن فعولن فِعْ

لا تستفقْ في خُطاهُ قليلاً ←/0 /0//0/0 //0/ //0/0 ← لن فاعلاتن فعول فعولن

ودعْهُ ينامُ ← //0/ //0/0 ← فعول فعولن

على مجد ألقابهِ..[2] ← //0/0 //0/0 //0 ← فعولن فعولن فعو

تبدو الحركة الإيقاعية في العيّنتين، مبنية على تفعيلتين في السطر الأوّل، ثمّ تلاه سطر طويل بثلاث تفعيلات، وفق وتيرة التدوير، وامتدت بين تفعيلتين وثلاث في باقي الأسطر، منتهية بـ (فعو) أحيانا ثم يعود السطر ليقصر. فيتناوب الطول والقصر في هذه المجموعة الشعرية، حتى بدت الحركة تتراوح بين السرعة والبطء، حسب الجو النفسي للشاعر من خلال طول/ قصر الأسطر، التي تتكامل فيما بينها. وتشتغل الأسطر على هذه الوتيرة وتستمرّ القصيدة وتظهر كنموذج لقصيدة التفعيلة

1- عبد القادر رابحي، فيزياء، ص 20.

2- المرجع نفسه، ص 21.

إيقاعيّا، تجاوزت العمود الشعري، حيث أصبحت وقفات الشاعر طليقة، لا تعرف حدودا غير تلك التي تفرضها تجربته الشعرية، التي يعبّر عنها بأدوات يصنع بها لغته الخاصة، التي تحقق له التميّز.

قد يُجمَع بين تفعيلتي: الرجز والمتقارب "مستفعلن/ فعولن"، كما هو حال قصيدة "الماء والزغاريد" لعبد القادر رابحي، في ديوان "حالات الاستثناء القصوى":

لم يسمعِ البحر اعتذاركْ
لم تسمع الكلماتُ همسَ القادمين
إلى مزاركْ
فاغلق منافيكَ الأخيرةَ
وابتسمْ
تجد المدينة في انتظاركْ[1]

وسرعان ما ينتقل الشاعر في المقطع الموالي إلى تفعيلة "المتدارك"، (فاعلن) وحدها:

كم طريقا تذكّرتَ
كم مرّة كنتُ حذّرتُ مَعْناكَ من فتنةٍ
لا تُصيب سوى ساعديكَ
وكم مرّة كنت ناشدت قلبك
أن يتمهّل[2]

إنّ ظاهرة الجمع بين البحور وتداخلها في ثنايا الأسطر، أمر منتشر بشكل واسع في المدوّنة الشعرية الجزائريّة المعاصرة، وغالبا ما يقع الجمع بين المتقارب والمتدارك (فعولن/ فاعلن) أو بين الرمل والهزج (فاعلاتن/ مفاعيلن) لتقارب الحركات والسواكن، التي تتشكّل منها تفعيلات هذه البحور خاصة بعد ما وقع عليها من زحاف وعلل، هذا ما أسماه العروضيون بعملية البناء والهدم داخل النص الشعري إيقاعيّا. إنّه أمر أضحى مألوفا في الإنتاج الشعري يُنسبه النقاد إلى «توسع الأوزان التي تتحرّك فيها القصيدة الجديدة»،[3] التي تجعل الشاعر حرّا في انتقاله من وزن إلى آخر ليحدث

1- عبد القادر رابحي، حالات الاستثناء القصوى، ص 44.

2- المرجع نفسه، ص 45.

3- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 87.

تفاعلا في وحداته الشعرية. فبالرغم من الخروج الإيقاعي عن التفعيلة الأصلية المعتمدة في النص ومزجها بأخرى، فإنّ المتلقي لا ينتبه لهذا التنقل أكثر ممّا يتجاوب مع النغم والموسيقى والشعور بالإيقاع المتجدّد (صعودا ونزولا) أثناء تلقيه للقطعة الشعرية.

لا يُقصد بهذا المنحى في البحث أنّ كلّ قصائد الراهن الشعري سارت على ركب تفعيلتين أو أكثر، إنما شاعت القصائد التي اشتغلت على تفعيلة بحر واحد من البحور الصافية، إلى جانب القصائد، التي مزجت التفعيلات. ففي شعر التفعيلة، يتمكّن الشاعر من التعبير بشكل حرّ عن الحالات النفسية المختلفة، التي تنتابه. وبالتالي يوظف الإيقاع الذي يلائم الحالة الشعورية التي تمليها القصيدة. فبهذا التحوّل تمكّن الشاعر المعاصر من عقد علاقة بين الكلمات والحروف تستجيب لحالته النفسية المرتبطة بتجربته الشعرية، التي تحرّكها متغيّرات الحياة.

يقول الشاعر أزراج عمر:

أعيش بعيدا .. أموت غريبا
بكل المنافي .. وأحمل فوق رموشي صليبا
ولكنني سأغني لكل العيون التي في انتظار الصباح[1]

بني هذا المقطع على بحر فريد –وهو المقطع الأوّل من المقاطع الستة، التي تتكوّن منها القصيدة "رباعيات"–متمثلا في بحر المتقارب. يكون التقطيع العروضي لأسطره بالشكل الآتي:

س$_1$ ← 0/0// /0// 0/0// /0// ← فعول فعولن فعول فعولن
س$_2$ ← 0/0// 0/0// /0// /0// 0/0// 0/0// ← فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن
س$_3$ ← 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

كما تشكّلت قصائد المدوّنة الجزائرية المعاصرة على متن بحر "المتدارك"، الذي اختاره الشعراء لسرعة إيقاعه وتفاعل الذات الشاعرة بدفقاته الوزنية، مثلما يُلمس في قول الشاعر عبد الله العشي في ديوان مقام البوح:

1–أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 209.

يمسح حزني

ويمد حياتي بحَياةْ

يملؤني عشقا وأناشيد...

ويذروني ...

أشتاتا أشتاتْ[1]

ورد التقطيع العروضي لهذه الأسطر بشكل يوزِّع تفعيلة المتدارك بحسب تذبذبات الذات الشاعرة وجاءت كالآتي:

س1 ← /0/ //0/0 ← فاعل فعْلن

س2 ← ///0 ///0 //0/ /0 ← فعلن فعلن فاعل فعْ

س3 ← /0 ///0 /0/0 ///0 /0/0 ← لن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن

س4 ← /// /0/0 ← فعلُ فعْلن

س5 ← /0/0 /0/0 /0← فعلن فعلن فا

يلاحظ أنّ تفعيلة المتدارك حاضرة بشكل مميّز خاضعة لتغيّرات بحيث انتشرت "فاعل" وهي في الأصل "فاعلن" مقبوضة، كما ورد زحاف الخبن، أين صارت "فاعلن" فعِلن –حذف الثاني الساكن–وجاءت مسكونة العين "فعْلن"، فتجاورت كلّ من " فاعل/ فعِلن/ فعْلن" لتشكّل نمطا إيقاعيّا خاصا منزاحا عن المألوف في الشعر العربي بشكل عام. وبشكل مكرّر في الخطاب الشعري الجزائري على نحو ما ورد في دواوين " كائنات الورق" للشاعر نجيب أنزار، "الكتابة عل الشجر" للشاعر فاتح علاق، "النخيل تبرّأ من تمره" لعيسى قارف، "الأرض والجدار" لعقاب بلخير، "الأنهار الأخرى" للشاعر الأخضر فلوس. يمثلون عيّنات من الشعراء المنتهجين هذا النهج في التأليف الإبداعي الإيقاعي في أسطرهم الشعرية.

أمّا من ناحية التواصل مع ذات المتلقي إيقاعيا، فإنّ استمرارية جريان تفعيلة بحر" المتدارك" وغيرها من البحور الصافية، التي اختارها الشعراء لأسطرهم، حقق تواصلا إيقاعيا يؤثر في المتلقي ويجعله على اتصال دائم بالبنية التفعيلية. وما يزيد هذا التواصل قوّة هو التكرار النغمي الذي يميّز معظم

1– عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، ط1، الجزائر، 2000، ص32.

دواوين المنظومة الشعرية الجزائرية الراهنة. إضافة إلى عنصر التدوير الذي فرض عملية الربط الإيقاعي بين كلّ نهاية سطر ببداية سطر آخر، كما هو ماثل في الأسطر التي قدّمت للتمثيل. دفع ذلك إلى ما يسمى بالاندفاع العاطفي لدى الشاعر. إلاّ في مواطن تسكين أواخر السطر الشعري فتتحبس الأنفاس عند العودة إلى الهدوء والاستراحة. فيشعر المتلقي بنوع من التوقف عند العتبة في مكان معيّن داخل مساحة النص. كثيرة هي النصوص التي تتدفّق فيها الحركة ثمّ تتوقف بالتسكين مثلما تبيّنه هذه الأسطر للشاعر ناصر لوحيشي:

أحلامنا مطوّقهْ
قلوبنا تخفق كلّ يومْ
متى تعيد صورة الضبابْ
كأنه عمامة الصّخورْ
يا سيّدي مسيدْ
يا حارس الجسور والقصورْ [1]

وقول الشاعر محمد الأمين سعيدي:

مهلا ...
أنا لست الغريق
وليس قلبك لجّة الموت الأكيدْ
أنا أوّل الناجين من بحر الجراحات الدّفينةْ
إنني المسجون في قلب السفينةْ [2]

ومثل قول الشاعر عبد القادر رابحي:

غيّري المِحْبَرَهْ ..
نقّحي ما تقول التواريخ عن نفسها
وانزعي من مسافتها اللَّيْلَكِيَّةِ
ما لم يبُحْ بارْتجاجاته حُلمُ هذا المخاضْ

1- ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص 29.
2- محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 80.

وشِّحِي جُرْحَها بالبياضْ ..[1]

يشعر المتلقي عند قراءة هذه العيّنات بانتهاء الإيقاع في أواخر السطر. وعند قراءة السطر الموالي يشعر بإيقاع جديد، يتمتع به ولا تنتابه الرتابة والملل عند قراءة الأسطر الأخرى. فورود التنوع في توظيف التفعيلات سبب هذه الحالة الشعورية للشاعر والمتلقي معا. كاعتماد تفعيلة الرجز في العيّنة الأولى –على سبيل التمثيل–واختتام أسطرها كلّها بساكن على وزن "متفعلنْ" //0//0، يحقق الشاعر من خلالها سلاسة النغم.

حطّم شعراء الجزائر هيكل القصيدة النمطية دون التخلي عن التفعيلة، لكنهم وظفوها في حلّة جديدة وبشكل متحرّر داخل الأسطر الشعرية. كما أثبتوا ميلهم إلى التنويع في تفعيلات البحور المختلفة وجمعوا بينها في قصيدة واحدة.

2-3 مسار الإيقاع في حوار النمطين: العمودي والحر

لم يعد غريبا فعل الجمع بين البحور في قصيدة واحدة، فأضحى أمرا مألوفا. وكذا الجمع بين الشكلين العمودي والحر صار مألوفا. إنّ تركيب القصيدة بهذا الشكل أصبح سلوكا إبداعيا يتحاور فيه الشكلان ويتبادلان الخصائص داخل سياق إيقاعي معيّن. جاءت هذه الطريقة في التشكيل كدليل أنّ المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة لم تهمل الشكل العمودي، إنما تسعى إلى التنويع والتطوير ولو أنّ هذه الظاهرة قليلة في المسار الشعري الجزائري مقارنة بورودها منفصلة.

يمكن الوقوف عند نموذج للشاعر يوسف وغليسي، الذي يُعدُّ محافظا ومجدّدا في التشكيل الشعري حيث أنشأ تجاورا وتعايشا بين الشكلين، إذ استهل القصيدة بمقطع عمودي، ثم واصل بمقاطع حرّة:

قريبين في البعد كنّا ... ← //0/0 //0/0 //0/0← فعولن فعولن فعولن

بعيدين في القرب صرنا!! ← //0/0 //0/0 //0/0 ← فعولن فعولن فعولن

لماذا؟! ... لماذا؟ .. ← //0/0 //0/0 ← فعولن فعولن

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا؟! ←//0/0 //0/0 //0/ //0/0 //0/ /0/0//0/0
فعولن فعولن فعول فعولن فعول فاعلاتن

1 – عبد القادر رابحي، فيزياء، ص 76.

لماذا كصبح وليل، كموج ورمل تعانقنا ثم افترقنا[1]

//0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/0 /0/0//0 //0/0

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن مستفعلن فعولن

تمكّن الشاعر من الجمع بين الشكل الهندسي المتميّز بالتقابل والتوازي والشكل المنافي له، على متن المتقارب ومجزوئه بتغيّراته "فعول" //0/، ثمّ أدخل تفعيلة "فاعلاتن" /0//0/0، من الرمل على أسطره. وكذا تفعيلة "مستفعلن" /0/0//0، من الرجز. كما تصرّف في توزيع أسطره بحسب متطلبات الشكل الهندسي المرسومة إثره، فيظهر جليا منحاه في هدم البنية الإيقاعية الكلاسيكية ليؤسّس لبنية تتآلف والقصيدة المعاصرة، باحثا عن تحقيق أبعاد الإيقاع في تجربة تعكس اضطراب مرحلة ولادتها. وهو الأمر الذي جعله يبدع في إطار إيقاعي مفتوح حرّ بعيد عن القيد والقالب الأنموذجي النمطي.

أمّا الشاعر محمد الأمين سعيدي اختار هو كذلك أن ينوّع في التشكيل النصي في ديوانه "ضجيج في الجسد المنسي"، وحاور الشكلين –العمودي والحر–كما ورد في قصيدة "لك المجد" التي قال فيها على مدى أربع أبيات:

نراقب فيك الشمس لا الشمس تُشرق ونطرد منك الليلَ والليلُ يعلقُ
ونبحث في كلّ الجهات فلا نرى سوى ظلمةٍ تأتي ونور يمزّق

وبعدها قال:

نسير إلى قلبك المتوشح بالظلمة القاتمهْ
نجيء لنستوقد النار فيك ..
تُضيءُ ..
فتُطفئها بالظلام
وتُهلك في بحر عينيك أحلامنا العائمهْ[2]

اشتغلت الأسطر على مدى تسعة أسطر، ثم تلتها لازمة، وبعدها بيتين عموديين من نفس القافية والبحر، ثمّ أنهى القصيدة بستة أسطر نُظمت بشكل قصيدة التفعيلة، لكن يمكن إعادتها إلى الشكل

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 38.

2- محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 39.

العمودي على متن بحر المتقارب "فعولن".[1] إنّ الشعور بالألم واليأس "للموت العربي"، جعل التشكيل الإيقاعي للنص يتراوح بين التصعيد والحدّة ومحاولة الهدوء واسترجاع النفَس من خلال تناوب بحر الطويل وبحر المتقارب، فشكّل ذلك حركات متناسقة متجاوبة بين اللفظة والحركات الوزنية.

ونفس الخط التشكيلي للقصيدة الراهنة، موجود لدى "فاتح علاق"، في ديوان "الكتابة على الشجر" في قصيدة "وقصيدتي لم تكتمل"،[2] على متن بحر الكامل. وخيرة حمر العين في "أكوام الجمر"[3] على متن بحر الوافر. وغيرهما من الشعراء الذين مزجوا في قصيدة واحدة بين الشكلين، أو تناوب الشكلان داخل الديوان الواحد. كما فعل بلقاسم خمار على سبيل التمثيل لا الحصر.

يكشف المزج بين البحور والجمع بين الأشكال الشعرية عن وعي الشاعر ودرايته بأبعاد البناء الشكلي للقصيدة الجزائرية المعاصرة وصِلتها بالنص الشعري الراهن في أشكاله المتعدّدة. فتوجَّه هؤلاء الشعراء إلى الجمع بين الأشكال والبحور معاً. فلا تُعدُّ أعمالهم ثورة على التفعيلة، إنّما عبارة عن إنجاز الاستمرارية والتواصل والتنوع في الإبداع الشعري. كما أنّ هذا التوجّه لم يشكّل خللا في البنية الصوتية للنص، بل أبان عن تمكّن الشاعر من التحكّم في إيقاع النص وعروضه بتوظيف التفعيلات المتعدّدة في نص واحد متعدّد الأشكال.

2 –4 إشكاليّة القافية: الدلاليّة والصوتية

تعدّدت وسائل التعبير في القصيدة المعاصرة بفعل إعادة تشكيلها وطغيان البناء الدرامي عليها فتنوعت الأشكال الشعرية في عمل إبداعيّ واحد نابع من تجربة شعورية واحدة، ينمّ عن تجربة عريقة ورؤية ثاقبة ولغة راقية تحرّك المسار الشعري، تكشف عن تفتح الذات الشاعرة. ومن ثمّ يصطدم المتلقي بتشكيل إيقاعي جديد يجمع تارة بين إيقاع القصيدة النمطية وقصيدة ذات نظام الأسطر والتي تولّد عنها ما يدعى بالكتابة الشعرية المتحرّرة المتمرّدة على نظام القافية الموحدة. وهذا التحوّل لم يأتي اعتباطيا، إنما جاء من أجل: «التقليل من حدّة المسار الإيقاعي الموحّد الضاغط على فضاء

1- ينظر: محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 40،41.

2- ينظر: فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 11،12.

3- ينظر: خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ص 11.

القصيدة الموسيقية».[1] وعليه كان لزاما أو بديهيا أن يُعنى بدلالة القافية في القصيدة الراهنة لكونها عنصرا من العناصر الفاعلة في بنيتها، فأصبحت صوتا مركزيا يستحوذ على الدلالة الغنائية الغالبة على الخطاب الشعري، الذي يجعله قائما على الأبعاد الفنية الجمالية الخاصة لذلك.[2] فالقصيدة المعاصرة لم تستغن عن نظام الشطرين والعبث بالبحور الشعرية المعهودة فحسب، إنّما تمرّدت إلى أقصى حدٍّ وتجرّأت على التصرّف في مصير القافية في معظم أشكالها ونماذجها. تسهم الإيقاعية الجديدة لقصيدة التفعيلة في بناء القصيدة وفي تحديث لغتها، وتحقق التوافق بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، بحيث لا يضطر الشاعر إلى الاستجابة للقافية بغض النظر عمّا تحققه من إضافة دلالية وفكريّة. [3] لأنّ الإلحاح على القافية قد يخلخل الرباط الذي يجمع بين المعاني بعضها ببعض. وهذا لا يعني أنّ القصيدة المعاصرة ألغت القافية من الوجود الشعري، لكن حضورها في قصيدة التفعيلة يكون بشروط تستوجبها «حاجات نفسية إيقاعية ودلالية معا، ولا يمكن لحاجات النفس هذه أن تتحقق إلاّ بوساطة التعادلات الصوتية للقوافي»[4] عند ضرورة حضورها، لأنها تلعب دورها في بناء العلاقة الشعرية بين العمل الإبداعي والمتلقي من حيث الحاجة الدلالية والإيقاعية.

تغيّر النظر إلى القافية وتَوسّع من مجرّد محسّن صوتي يساعد على تشكيل النغم داخل البنية العروضية، إلى عنصر من العناصر، التي تساعد اللغة على إنتاج الدلالة في القصيدة الشعرية وتحقيق الانسجام بين المعاني النابعة من عمق التجربة الشعرية. فهي تمثّل وحدة موسيقية ذات «أشكال مختلفة، أي أنّها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات».[5] فللقافية أشكال، قد تأتي موحّدة أو متعدّدة، تشتغل وفق درجات انفعالات الشاعر وأحاسيسه في النص الإبداعي. لها دور بشكل أو بآخر في تشكيل البنية الشعرية للإيقاع، تمثّل عاملا مستقلا وصورة كغيرها من الصور لا

1- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 299.

2- ينظر: محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص 268.

3- ينظر: سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص 140.

4- المرجع نفسه، ص 140.

5- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 113.

تبرز وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى[1] داخل التجربة الشعرية.

ارتأى هذا البحث إلى تسليط الضوء على القوافي المنتشرة (المتعدّدة) في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة، دون إغفال النماذج الضئيلة **للقوافي الموحدة.** جاءت كتبرير لعدم تهميش الطريقة النمطية في وضعها. كما ورد في قصيدة "**مذكّرات في الغربة**" للشاعر **لحسن الواحدي**:

غريبٌ هامَ وانساقت خُ**طاهُ**
وناصيةُ الأديم رَوَتْ صَ**داهُ**
يسير على الأديم بلا دروب
ولا يثنيه فيها ما ي**راهُ**
يقايض هدأة الأنفاس صمتا
ويغفو كالمتيّم في ه**واه**
وتنسابُ المواجعُ كالسواقي
وبحرُه لا يكدّره أ**ساهُ** [2]

لم يمنع ترتيب الأبيات على شكل الأسطر الشعرية من التزام الشاعر بالوزن، فالقصيدة من بحر الوافر، وتقيّد بالقافية الموحّدة وحرف روي واحد طوال الأسطر، (الهاء) حسب الطريقة النمطية كما يراها العروضيون أنها تتكرّر في نهاية كلّ بيت، بحيث يحدّدها الخليل: «من آخر بيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن».[3] وجاءت القافية بالشكل الآتي: "طاهُ" (/0/0) "داهُ" (/0/0)، "راهُ" (/0/0)، "واهُ" (/0/0)، "ساهُ" (/0/0). وهي قافية "**متواترة**"، يرد فيها حرف واحد متحرّك بعده ساكن، يقابله عروضيا "فعلن".[4] بمعنى أنها تتكوّن من سببين خفيفين.

كما يلاحظ قارئ هذه الأبيات لسميّة محنش ورود القافية بشكل موحّد:

هي الأرض من كلّ الجهات تضمُّنا

1- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء،1986 ص 74.

2- لحسن الواحدي، ترانيم، ص 101.

3- محمد عبد المجيد الطويل، القافية، دراسة الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2006، ص 45.

4- ينظر: أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص21.

هي العطرُ في كلّ الورود توزّعا

هي الحلم إذ يأتي الفؤادَ بغفوةٍ

ويصحو بعقلٍ قد أتاهُ مُطوَّعا[1]

فتمثلت القافية في "وزّعا" (/0//0)، "طوّعا" (/0//0)، تتكوّن من متحرّكين بين ساكنين، ما يدعى بـ"القافية المتداركة".[2] وتابعت على هذه الوتيرة إلى آخر القصيدة وبنفس حرف الروي "العين".

أوردنا هذه العيّنة، كبيان لحركة النص الشعري الجزائري على الطريقة الكلاسيكية في توزيع القافية ولو بشكل أقل، مقارنة بالقوافي المتنوعة التي يتمتع بها النص الشعري المعاصر.

➢ **القافية المتنوّعة:**

يرد هذا النوع من القافية بشكل بارز في القصيدة الجزائرية المعاصرة، يعتمد على التنويع في القوافي على مستوى جميع الأشكال، حيث تمكّن الشاعر الجزائري من تنمية حسّه الجمالي ومواكبة شروط الإنتاج الشعري المعاصر في استغلال أدواته الفنية، التي فتحت مجال التوسيع والتنويع في القافية. سيركّز هذا البحث على بعض أشكال التقفية الواردة في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

أ- التقفية المقطعية:

ترد النصوص الشعرية الحديثة –عموما–بشكل مقاطع، سمحت للنص الشعري أن يبني ذاته انطلاقا من إمكانات بنائية جديدة تزيد من فاعلية التغيير والتميّز وكذا التنويع، فانعكس هذا التنوع على بنية الإيقاع، التي حطمت قاعدة القافية، وتصرف الشاعر فيها وفي أماكنها حتى صارت بالوجه الذي تبدو عليه. والقصائد التي تشتغل على القافية المتنوعة عديدة في المدوّنة الشعرية الجزائرية منها ما ورد في ديوان "لو... رذاذ" للشاعرة فاطمة بن شعلال، الذي جاءت قصائده كلها على شكل مقاطع مرقمة، منها قصيدة: "حملقة في المرآة العربية".

تتكوّن القصيدة من ثلاثة مقاطع مرقمة متنوعة القافية تعتمد على التقفية السطرية. كما تعتمد على القافية التي تتراسل بين المقاطع الأخرى. فالمقطع الأوّل تراسلت فيه القافية السطرية بالشكل

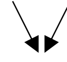
1- سمية محنش، مسقط قلبي، ص 41.

2- ينظر: أحمد كشك، ص 21.

التالي:

بعني-أخي- ألفا من الحناجر

وما لديك من مدا**دٍ وورقْ**← /0///0 ← قافية متراكبة



ثلاث متحركات بين ساكنين.

فأمّتي

مُذْ هي نامت **لم تفقْ**[1] ← /0//0 ← قافية متداركة

متحركان بين ساكنين.

ارتبطت القافية في هذا المقطع بين السطرين، الثاني والرابع. أمّا المقطع الثاني المتكوّن من عشرة أسطر، فاحتوى على نوع واحد من القافية، يتمثّل في القافية المتداركة (/0//0)، كما حصل توافق إيقاعي بين الأسطر: الأوّل، الثالث، الخامس، السابع والتاسع (أجواؤنا، سيقاننا، أقوالنا، أفعالنا أفكارنا) وكذا بين الأسطر: الثاني، الرابع، السادس، الثامن والعاشر (بالخطب، **نَ الْقصبْ**، مُنْ وَسَبْ الْعطب، حِ الْكذبْ). وتتوافق القافية المقطعية في السطر الأخير من المقطع الثاني مع قافية السطر الأخير في المقطع الثالث (حِ الْكذبْ / ننسحبْ[2]← /0//0). والملفت للنظر في هذه القوافي، هو ما تؤديه حروف الرويّ المرافقة لها، من دور في ترقيةِ شعريةِ النص الشعري وأبعادها الدلالية التي تميّز القصيدة من الإبداعات الفنية الأخرى. وفي هذه العيّنة استثمرت الشاعرة ثلاثة حروف رويّ حاضرة بشكل بارز في المدوّنة الشعرية الجزائرية، متمثلة في: (النون، الباء، والقاف) وهي أصوات يسهل على السامع التقاطها، إضافة إلى كونها أصواتا مجهورة تستوقف المتلقي وتؤثّر على مشاعره.

أمّا قارئ قصيدة الزلزلة ليوسف وغليسي، فيجدها متنوعة القافية، سيتمّ التمثيل لها بالسطور وفي **آخرها** الكلمة التي تمثّل القافية:

ـــــــــــــــ زِ**لْزَالَهُ** .. /0//0

ـــــــــــــــ أث**قالـهُ** .. /0//0

1 - فاطمة بن شعلال، لو... رذاذ، ص 61.

2 - المصدر نفسه، ص 62، 63.

____

______________؟ .. **مالهُ؟** 0//0/

____

__________ **أخبَارَهُ!** 0//0/ ← قافية متداركة.

______________ **رُوحِي** 0/0/ } قافية متواترة
______________ ال**صُوفِي** 0/0/

______________ **أحوَالهُ** 0//0/ } قافية متداركة
____
______________ **أوحَى لَهُ**[1] 0//0/

يمثّل هذا النموذج نوعا من القافية التي تتوالى وتتنوّع بحسب تنوّع الأسطر الشعرية، على ضوء تغيّرات قصيدة عصر التحوّلات، التي تتميّز بإيقاعها الخاص، حيث تُوظّف هذه القافية حسب الحاجة والدلالة، التي ترمي إليها وتجربة الشاعر الشعورية. لقد ربط قافيته في المقطع الأوّل بين السطر الأول والثاني ثمّ الرابع والسادس. وهي قافية من نوع القافية المتداركة. وجاء المقطع الثاني بنوع آخر من القوافي، يتمثّل في المتواترة (0/0/) بين سطرين متتاليين. وعاد الشاعر ليربط بين آخِر سطر في المقطع الأوّل وآخِر سطر في المقطع الثاني، بالعودة إلى القافية المتداركة والتي جاءت متوافقة بين السطر الثالث والخامس في هذا المقطع في الأن نفسه.

ب- التقفية المتناوبة:

يتمّ توزيع القوافي في هذا النوع، داخل مساحة النص بشكل ينمّ عن تجربة الشاعر في عقد علاقة بين الوظيفة الدلالية والبعد الإيقاعي من أجل تحقيق غاية الجمالية الشعرية وترك الأثر في شعور المتلقي. يتجلى مثل هذا النمط من القافية في قصائد كثيرة من إبداعات شعراء الجزائر، كما في ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني، حيث يقول في هذا المقطع:

قال لي:

____

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 65.

هذه شمعتي **سيّدي** /0//0 ← متداركة

وأنا مطفأ في المَ**قامِ** /0/0 ← متواترة

أنا أسّست أندل**سي بيدي** /0///0 ← متراكبة

وأضأت دمي كوكبا في الظ**لامِ** /0/0 ← متواترة

ثمّ خرّبت أندل**سي بيدي**... /0///0 ← متراكبة

فعليّ الرّضا...

فعليّ الس**لام**[1] /0/0 ← متواترة

يقوم هذا المقطع على ثلاثة أنماط من القافية، تتناوب فيما بينها. بدأ بالقافية المتداركة (/0//0) وتلتها القافية المتواترة (/0/0)، ثمّ وردت بعدها القافية المتراكبة (/0///0)، ثمّ أعاد ترتيبها من جديد بشكل مختلف، فوردت كالآتي: متواترة/ متراكبة/ متواترة. يشكّل هذا التوزيع تنويعا في القافية قد يحمل دلالة معيّنة، إلاّ أنّ هذه الطريقة تشي بقصدية الشاعر في وضع القافية، تشبه الطريقة الكلاسيكية في فرض مثل هذا الجو العملي المرتّب. كثيرة هي المقاطع الشعرية، التي وردت بهذا الشكل في ديوان "رجل من غبار" على غرار المقطع التالي، الذي قال فيه:

إنهم يس**جدون** .../0/0 ← متواترة

كلّما ارتف**ع الوثن** /0///0 ← متراكبة

ينه**ضون** ... /0/0 ← متواترة

كلّما سق**ط الوطن** /0///0 ← متراكبة

يصغرون ... /0/0 ← متواترة

كلّما كبر **الزّمن** !! [2] /0///0 ← متراكبة

شكّل هذا النوع من القافية المتناوبة، ترديدا صوتيا وإيقاعا خاصا، أسهم في تشكيل الوزن الذي أحدثته الكلمات المتناغمة والمتجاذبة إيقاعيا.

1- عاشور فني، رجل من غبار، ص 11.

2- المصدر نفسه، ص 46.

جـ- التقفية المتغيّرة:

يدخل هذا النوع من التقفية ضمن التعامل الحديث مع النص الشعري، لاسيما قصيدة النثر التي ترد فيها القافية بشكل عشوائي، لأنّ الشاعر في توظيفه للقافية في سطر شعري ما، يمكن ألاّ يعود إليها إطلاقا، وإن عاد فذلك دون تخطيط مسبق. فقصيدة "حجريات" من ديوان "مراتب العشق" للشاعر عبد الحميد شكيل، تبيّن بشكل جليّ ورود هذا النوع من التقفية في التشكيل الشعري الجزائري. جاء في قوله:

على مر**مى حجر**، 0//0/ ← متداركة
من باب الحياة التي **أوغلت** 0//0/
عراجينها في الأ**ريج**: 0/0/ ← متواترة
كلّ شيء **تبدى**: 0/0/
جميلا 0/0/
وحلوا، و**غضا** 0/0/
ثمّ **انتحر**!! (1) 0//0/

منح هذا التشكيل التقفوي الشاعر طاقة وقدرة على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية، التي تضفي الإيقاع الداخلي بالانسجام والتعالق الدلالي. فتوزيع القافية في هذه القطعة الشعرية، جاء بشكل مخالف عن النوعين السابقين، بحيث وردت القافية المتداركة في المقطعين الأول والثاني، ولم يعد إليها إلاّ في آخر سطر، الذي شكّل تناغما صوتيا وتناسبا إيقاعيا (مَىْ حجرْ/ انتحرْ)، ولم ترد بعدها إطلاقا. وتتابعت القافية المتواترة في الأسطر المتبقية، لكن بأشكالها المتنوّعة:(**الأريج، تبدى جميلا غضا)**. فهذا النوع من التوزيع للقافية، ارتبط بالحالة الشعورية للشاعر، التي تعبّر عن رفض الواقع وتكشف الحزن الذي عمّ بعد خيبة الأمل لانقلاب الأمور. فهذا التنويع الإيقاعي، له صلة وطيدة بالإيقاع الداخلي الذي يسهم في تكوين النص، لاسيما بتوظيف حروف الجر، التي تدل على معاني مكانية ودلالات نفسية تحمل إيقاعا تصاعديا (على مرمى/ من باب/ في الأريج)، إلى جانب حروف العطف (الواو) و(ثمّ) الذي رسم به نقطة النهاية.

1- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف، ط1، الجزائر، 2004، ص 54.

إنّ متتبع البنية التقفوية للقصيدة الشعرية الجزائرية، يجدها متنوعة، ويلمس اهتمام الشعراء بها وهي من أهم عناصر البنية الإيقاعية، التي تتعالق مع البنية الدلاليّة من أجل تشكيل نص شعري حداثي يحمل سمات التجديد والمغايرة والتجاوز. يستجيب لهاجس الشاعر المعاصر الذي يهدف إلى إدخال القصيدة في عالم الجمالية الشعرية.

المبحث الثاني: تداخل التشكيل اللغوي في ضوء التحوّل الأجناسي

إنّ لغة الشعر هي لغة الخلق والإبداع. تتطوّر بشكل مستمر، حيث تتكاثر الصيغ من خلالها ويرقى العمل الأدبي بعدول اللغة عن المألوف. لم يعد الخطاب الأدبي/ الشعري ذلك الخطاب البسيط، الذي يسهل بلوغه، إنما أصبح ذلك الكائن اللغوي الحي الذي يفرض نفسه ووجوده في الساحة بما يحمله من ميزة الغموض والغرابة وكسر للمألوف وخرق لحدوده. وعليه أصبح البحث عن لغة جديدة تتماشى مع أحداث العصر، من الأمور اللازمة للتعبير عن التجارب الحديثة، التي لا يمكن للغة البسيطة حمل أثقالها لاختلافها الثقافي والحضاري والفكري. والتجربة الميدانية في بناء الشعر العربي أثبتت تحوّل اللّغة من لغة الوصف للمظاهر إلى لغة خلق وتوالد الأشياء وفق الرؤى الجديدة للأشياء. هذا ما أسماه الرومانسيون بتفجير اللغة وخلق الكلمات لدلالات تعكس الذات الشاعرة وما ترنو إليه. فاللّغة تُعدّ من آليات الفن الشعري التي تبرز انشغالات التجربة الشعورية. إنها: «نظام من الإشارات جوهره الوحيد، الربط بين المعاني والصور الصوتية».[1] إنّ النص اللغوي يشترك مع النص الفني في كونهما "نظم سيميائية" يختلفان في خصائص هذه النظم، لاسيما أنّ لغة الشعر إشارية/ رمزية، جعلها الشاعر تقول ما لا يتوقعه المتلقي. فيقف هذا الأخير أمامها ليكشف انحرافها عن العادي ويتوغل داخل النص ثم يتحقق عنصر التأثر بعد فك شفراته.

تتميّز اللغة الشعرية بوصفها لغة أخرى غير اللغة الطبيعية، التي يتحدث بها عموم الناس. لذا فإنّ الشاعر حين يستخدم هذه اللغة في بناء قصيدته فهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة اختار طريقا فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات مجردة [2] بخلاف اللغة العادية، التي تؤدي وظيفة إيصالية مباشرة. هذا ما جعل محمد مفتاح يقول: «إنّ الخطاب الأدبي هو قبل كلّ شيء لعب بالكلمات ... فاللّعب الاضطراري أو الاختياري إذن هو صميم العملية اللغوية بعامة والأدبية بخاصة والشعر بكيفية أخص»،[3] إشارة منه إلى أنّ التعامل

1- فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل عزيز، بيت الموصل، 1988، ص 33.

2- ينظر: جون بول سارتر، ص 8.

3-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 40.

مع الشعر وكتابته، يراه البعض أنّه لعب لغوي: لعب ضروري عندما تقتضيه اللّغة المحدودة ونمط القصيدة العمودية، ولعب اختياري في الشعر الحديث. هذا ما جعل الباحث عز الدين إسماعيل يرى في اللغة التي تنقل الأثر، تتميّز عن اللّغة العامة. هذا التميّز هو «السبب في أنّ ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم»،[1] تجعل خيط التفاعل مع المتلقي قويا، لأنه يسعى دائما إلى كشف المستور في النص الإبداعي بفك شفراته.

تعدّ لغة الشعر لغة مختارة تعبّر عن عمق التجربة. إنّها لغة راقية تعبّر عن تجربة ذاتية. فالشعر فردي، وإن كان يتجه إلى المجموع، فإنما يتجه من خلال تفاعل الذات معه.[2] فمؤثرات القصيدة الشعرية تنبع من أعماق الشاعر، بحيث يعبّر عن انفعال وجداني أو رؤية معيّنة ذاتية يرسلها إلى الآخر بقصد تحريك انفعاله وتحريضه على تغيير الواقع. فهذا التحوّل للواقع الذي يدعو إليه الشاعر يُعدّ تجربة متمرّدة تجعل النص الشعري اختراقا للغة، بل اللغة الشعرية، هي انحراف عن مسار اللغة في حالة التعبير المباشر أو في حالته التقريرية، تظهر بشكل مخالف، إذ تكون الكلمة: «مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلاّ ذاتها ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها».[3] تظهر الكلمة داخل الإطار اللغوي متميّزة، غير عادية. لاسيما أنه إضافة إلى خرقها للعادي فإنها تتحاور مع لغة السرد في بنية الدراما الشعرية، التي أصبحت خاصية مهيمنة على الإبداع الشعري المعاصر. يُلبسها الشاعر عواطفه وشيئا من آماله، يجعل منها اكتشافا جديدا يطلع عليه المتلقي وينفتح إلى تأويله في سياقه الجديد. إنّه أمر يؤكّد الانحراف عن اللغة العادية وهدمها وإعادة بنائها بشكل غير متوقع، يشوّش تلك المعيارية التي تتصف بها، لأنّ التجربة الشعرية هي التي تصنع لغتها بما يستجيب لكنهها عبر ذات الشاعر. لقد أولى النقد الأدبي أهميّة بالغة للغة الشعرية واشتغالها داخل العمل الإبداعي فأصبح ضروريا بمكان الوقوف عند هذا الاشتغال الفني لإبراز ما تتفرّد به القصيدة الجزائرية المعاصرة في تحاورها مع لغة الأجناس الأدبية الأخرى واستثمارها لأهم خصائصها.

1- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، ص 294.

2- ينظر: رمضان الصباغ، ص 147.

3- ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 50.

1- المعجم الشعري:

لا يمكن للتجربة الشعرية أن تسجّل وجودها في غياب اللغة، لذلك يمثّل المعجم اللغوي في الإبداع الشعري بنية أساسية، أركانها مجموعة ألفاظ يختارها الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية. فأمر دراسة المعجم اللغوي والبحث عن دلالاته أضحى أمرا خطيرا في يد المتلقي، الذي يستقصي العناصر المكوّنة للنص وتأويل دلالاتها الرامية إلى عمقه (النص)، خاصة أنّ اللغة الشعرية، لغة المغايرة تعني «كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة».[1] فالشعر يخرق المعيارية ويهدمها لإعادة بنائها حسب معطيات النص الجديد المنفتح والذي يمتص من خصائص النصوص غير الشعرية، فأصبح المعجم اللغوي المعاصر يمثّل لُحمة النص الشعري، يحتل مكانا مركزيا فيه[2] يعمل على تمزيق النظام اللغوي المألوف، ما جعل من شعرية اللغة تمثل تلك الشعرية التي تتفرقع من تمرد النثر، تسعى إلى الاشتغال على الخط اللغوي الذي يحوّل اللّفظة من كيان بسيط إلى أثر فنيّ في تجاوزها للظواهر وعالم اللغة المكشوف، لكون لغة الشعر لغة الإشارة.

آثر هذا البحث أن يستند إلى المعجم اللغوي للشعر الجزائري، للكشف عن الفضاء اللغوي في فترة التحوّلات من خلال ما توفّر من متن شعريّ لدينا، والنظر في بعض خصائص اللغة في الخطاب الشعري تعكس اهتمامات الشعراء. وبعد رصد الألفاظ المتواترة في الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة بقصد الوصول إلى خصائص معجم الخطاب الشعري لهذه المرحلة، توصلنا إلى أنّه يتمتع بمفردات تعكس المحيط الطبيعي والإنساني، كما لوحظ تنوّع المعاجم اللغوية وتقاطعها وتداخلها مع معاجم الأجناس النثرية، كالقصة والرواية والمسرحية، خاصة أنّ عصر التحوّلات يشهد تداخلا بارزا في الأجناس الأدبية، حيث أصبحت الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر قَلِقة مراوغة،[3] غائبة، تجعل من النثر يوظف لغة الشعر وتستعير القصيدة الخصائص اللغوية للنثر وتتداخل النصوص إلى درجة نقول قصيدة قصصية/روائية، بحيث يتمكن الشاعر من التعبير بلغة شعرية عن عالمه الروائي.

1- جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص 35.

2- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 61.

3- ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1997، ص 171.

يوظفها الشاعر لتنمية الجانب الحكائي في مشروعه الشعري السردي، للتعبير عن التجربة الشعرية من حيث المستوى الفكري والشعوري كسلوك يتخذ المكوّن اللفظي الناتج عن هذه المحفزات، كسبيل للتعبير عن خلجات النفس الشاعرة، لاسيما أنّ النص الأدبي لم يعد التركيز عليه أكثر ممّا يُركّز على "التعالي النصي" على حدّ ما ذهب إليه جيرار جينيت: «لا يهمني النص حاليا إلاّ من حيث "تعاليه النصي" أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»(1) إشارة إلى خرق الحدود بين الأجناس الأدبية وعلاقة التداخل التي« تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها»(2). إنه أمر اصطلح عليه "جامع النص" و"الجامع النصي" أو "جامع النسج"، جعله موضوع الشعرية الحديثة لشموليته وأبعدَ النص منها لضيق حدوده في تشكيلها (الشعرية)(3) . تتشكّل علاقات جديدة بين الشاعر واللغة وما يحيط به في عالمه الواسع. فإمكانات اللغة الخارقة في تجاوز الواقع وخلخلة أفق انتظار المتلقي وخرقها للحدود الأجناسية، جعل محمد بنيس يرى: «اللغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر»،(4) الذي تشتغل فيه آليات اللغة وتتحدّث بلغة الخلق/البناء والهدم وتفجير الحدود الفاصلة بين الكلمات، وبالتالي تصير لغة الشعر لغة إبداعية مغيّرةِ لِكُنْهِ الأشياء، تضعها داخل نسيج إبداعي جديد خارق. حاول شعراء فترة التحوّلات الخروج من العزلة وكسروا ما له صلة بالقوالب والثبات فكوّنوا معجما خاصا بالخطاب الشعري لهذه الفترة، يحتوي على كلمات تعبّر عن تجاربهم من جهة وتثبت اقتناءها من الأجناس الأخرى غير الشعر، كدليل لتداخل النصوص واستعارتها لخصائص بعضها البعض.

سيبيّن هذا البحث بعض العيّنات من الأقوال الشعرية، التي تنوّع المعجم اللغوي فيها، الذي اشتغل بطريقة تتجلى فيه انشغالات الشاعر الجزائري المعاصر، باتخاذ الطريقة الجديدة في تأليفه المعتمدة على تداخل خصائص الأنواع الأدبية. وسيحصر (البحث) بعض المعاني التي يعبّر عنها

1 – جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 90.

2– المرجع نفسه، ص 91.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

4– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 78.

القاموس اللغوي الذي اختاره الشاعر للقصيدة، مثل الأرض والوطن/ الحزن/ المأساة والموت/ عناصر الطبيعة/ المكان والزمان/ الشخصيات/ أفعال الحركة والشعور، إلى جانب الألفاظ التي تتمّ عن توظيف واع يستجيب للأشكال المختلفة للقصيدة الجزائرية المعاصرة في فترة التحوّلات. كما هو وارد في الإنجازات الشعرية لدى كلّ من فاتح علاق في ديوان الكتابة على الشجر، وصليحة نعيجة في ديوان لماذا يحنّ الغروب إليّ وأحمد شنة في ديوان من القصيدة إلى المسدس، والأمجد مكاوي في يكفي القليل من الصمت، ورابح ظريف في وجهي الذي لا يراني، والأخضر فلوس في الأنهار الأخرى، ومحمد الأمين سعيدي في ضجيج في الجسد المنسي، ومجذوب العيد في شظايا، وسليمان جوادي في قال سليمان، وعيسى قارف في النخيل تبرأ من تمره، ويوسف وغليسي في أوجاع صفصافة، ويوسف شقرة في المدارات وعاشور فني في رجل من غبار، وحسين عبروس في النخلة أنت والطلع أنا، والأخضر بركة في إحداثيات الصمت. وغيرها من الأعمال الشعرية التي تتفق في بنياتها الدلالية لدى شعراء الجزائر.

يُعدُّ الوطن إلى جانب الأرض من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر ويستند إليها في مكوّنه اللفظي، وتبرز علاقته العميقة بها من التنوّع اللفظي الذي يحمل دلالة الوطن/ الأرض/ البلاد يبدو ذلك في قول الشاعر عيسى قارف:

لقطران قلبي أصلي
وخارج أحلامنا الناس و**الأرض** والعمر
خارج أحلامنا، طفلة تتصاعد، تبعد
كالوطن المرجع: ما أوسع الشعراء[(1)]

وقول الشاعر سليمان جوادي:

لما أراك صاحبي أراني
بحبي الكبير للإنسان
بحبي الكبير **للأرض** التي ترفض من يعشقها

1- عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 101.

وتفتح الأحضان للأعادي[1]

وقول الشاعر الأخضر بركة:

شيئا يعض كأحجار قبر على جسمي الكهل
من أين آتي إليها، **بلادا**
تحمّلني وزر كوني ابنا لها[2]

تبيّن هذه العيّنة توظيف كل من لفظة الوطن والأرض والبلاد بشكل خارق، بحيث شخصها وأدخلها في إطار حَرَكي كما تشي بتداخل الحدود بين خصائص الشعر وخصائص النثر لتوافر عنصر الحكي والضمير الراوي وتحويل هذه الألفاظ "الأرض، الوطن، البلاد" من كائنات جامدة إلى كائنات تشع بالحيوية، نشيطة تتخذ القرارات. يبدو واضحا تداخل السردي بالشعري للتأسيس لشعرية معاصرة خارقة.

وظّف الشعراء المعاصرون-إلى جانب حركية الجامد-معجما لغويا آخر، يتمثّل في "المأساة والموت والدم"، مشكّلا معجما وجدانيا مأساويا إنسانيا. يوحي بالحزن والجراح والخراب والدمار والفناء للتعبير عن حجم المعاناة، التي اختبأت بنفوس الشعراء، فتولّد عنها قاموس لغويّ آخر له صلة بلفظة "الحزن" الذي جاء كتحصيل حاصل للدمار والفناء. ومع ذلك يلمس المتلقي نبرة الأمل والتفاؤل في تغيير الأمور. يقول الشاعر محمد الأمين سعيدي:

مهلا...
أنا لست الغريق
وليس قلبك لجّة **الموت** الأكيد
أنا أوّل الناجين من بحر الجراحات الدفينة
إنّني المسجون في قلب السفينة
أرتدي حزني
لأجتاز المسافات الطويلة فوق أمواج القصيدْ[3]

1 – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 41.
2– الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص 9.
3– محمد الأمين سعيدي، ضجيج في الجسد المنسي، ص 80.

ويقول الشاعر نور الدين درويش:

بأيّما لغة أصيح؟
تتهيأ النبضات
ينتفض الضمير
منذ البداية كنت أعرف أنني
سأخط **بالدم والدموع** قصيدتي
و**أموت** في الشطر الأخير[1]

تشتغل المدوّنة الشعرية الجزائرية وفق معجم لغوي مأساوي غطى مساحات القصائد، يعكس فترة التحوّلات ومجرياتها. فجاء هذا المعجم بشكل يبيّن البعد الدلالي الذي وُظِّفت من أجله الكلمة، التي تتكوّن منها اللغة الشعرية للتعبير عن عمق التجربة المنبعثة من الذات الشاعرة تجاه المتلقي، ما يؤكّد أنّ القاموس اللغوي الموظف في وصف واقع حركة التجديد الشعري، يعتمد في مادته الاصطلاحية على تاريخ المرحلة، التي وُلد فيها النص ولها صلة وطيدة بالواقع خارج نصي كالأحداث التاريخية والخطابات السياسية والتغيرات الاجتماعية والثقافية والثوابت الحضارية. هذا ما أشار إليه الباحث محمد بنيس وعلّق عليه الباحث عبد الرحمن بوعلي في إطار التناص الذي وظفه بمفهوم "النص الغائب": «نصوص الشعر المعاصر مكثّفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميّز الشعراء المعاصرين».[2] لاحظ الباحث أنّ النص بمفهوم محمد بنيس يشكلّ النظام/النسق المتكامل، وهو الجامع للنصوص التي لا حصر لها وشبّه النص "بالآلة" التي تسير وفق حركتين، هما "الاستمرار" و"الانقطاع". فيصير النص محاولة استمرار لتقليد الكتابة وهو في الآن ذاته "انقطاع" لهذا التقليد.[3] فينفتح أفق القراءة وتتعدّد مجالاته. فتنهض اللغة الشعرية بطبيعتها وخصوصيتها بأعباء هذه التجربة الإشكالية في أرقى صورها وأعظم

1- نور الدين درويش، مسافات، ص 97.

2- عبد الرحمن بوعلي، نظرية "التناص" و"التناصية" في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، ع 23، جامعة تيزي وزو، سبتمبر 2016، ص 18.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

تجلياتها.[1]

يستند الشاعر الجزائري إلى توظيف ألفاظ من مجالات عديدة في فضاء الطبيعة وتنوع وجود عناصرها في المتن الشعري، كلّ بحسب الصورة أو الدلالة التي تحملها في سياق القصيدة ومن الألفاظ المتواترة في الشعر الجزائري، كما تبيّنه العيّنات التي استند إليها هذا البحث، كـ"السماء الريح الماء، الشجر، المطر والطيور". كلّها مصادر النماء، مرتبطة بالواقع وسيرورة الحياة ومعاني الحركة والدوام وإثبات الذات، بخاصة أنّه يأتي توظيفها مقترنا بالذات المتكلمة "أنا"، وهي نقطة التقاطع بين الشعراء المعاصرين. تجتمع في معاناة هذه الذات التي تصرخ ألما وتنادي آمالا، تخرج من كبتها وتبوح بغمّها وتبكي مصيرها بقصد التنفيس تارة، أو التواصل مع الآخر تارة أخرى. فهذا الشعور جعل الشاعر الجزائري يبحث عن معجم لفظي بديل وأكثر مرونة وثراء تتّحِدُ فيه الكلمة بالشعور يقتني دلالاتها من عناصر الطبيعة وغيرها من المصادر. يخرجها الشاعر من إطارها الطبيعي، أي من معناها الحقيقي إلى معنى مجازي يعانق فكرة الشاعر ويكشف براعته في اللّعب بالألفاظ، على غرار ما ذهب إليه الشاعر عبد الله العشي في قوله:

سوف أفتح هذا الكتاب..
وأسْري بصحرائه...
أتهجّى رسائلها في صحائفه
وأعدّ الكواكب في أفق آفاقها[2]

ينمُّ التيهان الذي عبّر عنه الشاعر بالسير في الصحراء وعدِّ الكواكب بشكل مجازي، عن حاجته إلى إيجاد نفسه وموقعه في عالم يشبه الصحراء من حيث الجفاء والفراغ. يريد الوصول إلى الأفاق لينتهي من لحظات الصراع، التي تشاكسه. كما تحيل لفظة "أتهجّى" في هذا المعجم إلى رغبة التغيير والبحث عن الأفضل ولو بشق الأنفس وإيجاد مكان يرتاح له الشاعر.

ليست عناصر الطبيعة وحدها التي وظفها الشاعر، إنما دعّم معجمه اللّفظي بألفاظ دينية، كالرب والرسول ومعاني بعض السور القرآنية، والصلاة. مثل ما جاء في قول الشاعر يوسف وغليسي على

1- ينظر: محمد صابر عبيد، الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة، ص 17.

2- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 77.

سبيل المثال:

إذا زلزل الشوق زلزاله
وأخرج قلبي أثقاله
وقال المحبون:
ما لهما؟!... ما له
هلمّوا .... هلمّوا
لنسمع أخباره![1]

تمكّن الشاعر من استثمار معاني سورة "الزلزلة"، وإعادة صياغتها حسب ما ينطبق على حالته الشعورية والقلق الذي ينتابه من جراء حدّة الشوق وثقل الجراح والانتظار. والشاعر بذلك استحضر النص الغائب ليبثّ في نفس المتلقي عمق تجربته ويعي تمكّنه من توظيف المقدّس الديني.

يجد قارئ المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة في فترة التحوّلات، أنّها استحضرت الشخصيات في معجمها اللغوي، منها الحقيقية التاريخية والدينية والفكرية وأخرى غير حقيقية تكون أسطورية خرافية. إلاّ أنّ الشاعر لم يكتف بذكرها، إنّما وظّفها توظيفا يتسم بالحكي، بأسلوب قصصي تتحرّك داخل النص وتقوم بأدوارها باختلاف أنواعها "أسماء، ضمائر"، تستثمر عناصر السرد من زمان ومكان وحدث تتحرّك فيه الشخصيات، متخذة الأسلوب الدرامي، الذي يمثل البيئة الخصبة لمثل هذه الإبداعات، بحيث تسيطر البنية الحكائية في المواقف الشعرية، التي تستند إلى الحوار بين الذوات الفاعلة والصانعة للحدث الشعري في القصيدة المعاصرة.

لقد بلغ السرد القصصي أوجّه في النص، حتى عُدَّ من أهم عناصر البناء الفني للخطاب الشعري الجزائري في شموليته، بخاصة مع المقاطع الشعرية، التي أحدثت مزيجا بين "الغنائي والدرامي" حيث جعلت من أفعال الحركة تبث الحياة في الشخصيات، فأصبح المعجم اللّفظي يحمل سمات جديدة أو أدوارا مغايرة، تتمثل في الدلالة التي تحملها الكلمات التي تبني الأحداث بآليات سردية محدّدة كالتكثيف والإيجاز وخير دليل يمكن الاستشهاد به في هذا الصدد هو قول الشاعر فاتح

1- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص65.

علاق الذي استحضر شخصيات تاريخية وكوّن بها معجما لغويا يتداخل فيه الشعري والسردي يحمل دلالة التحدي والقرار الصارخ، حيث يقول:

أنا ديدوش والعربي
أنا زيغوت والحوّاس
أنا لطفي وبوجمعة
فلتطفئوني إن قدرتم شمعة شمعة
سأظلّ أصرخ في المدى:
لك الطوفان يا حجاج
يا شانق الدمعة[1]

واضح أنّ تجلي السردي في الشعري، سمة في هذا المقطع، الذي يبدو مشهدا رهيبا يربط فيه أحداث الماضي بالحاضر، باستحضار ألفاظ كوّن بها معجم التحدّي.

استثمرت القصيدة المعاصرة الشخصيات الأسطورية وأدخلتها داخل معجمها اللغوي من بابها الواسع، مثلما جاء في قول الشاعر ميلود خيزار:

حدّثتني شهرزاد
عن لياليها التي تبدأ ما بعد الغروب
وأنا حدّثتها عن وطن يخرج من بين الرماد
والسلاطين، فصاحت
أين يمضون بقطعان الشعوب[2]

إنّ لفظة "شهرزاد" كثيرة الحضور في الشعر الجزائري المعاصر، عقد الشاعر لقاء لتبادل أطراف الحديث حول قضية الوطن وراعيه ورعيّته. وإن أدخل الشاعر الأسماء الأسطورية في النص الشعري فلأنه يهدف إلى تكثيف معجمه اللغوي ويمنحه بعدا دلاليا يخدم القصيدة الراهنة، التي تستدعي الحكي، يتضمنها النص الشعري ضمن فضاء مغاير.

1- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص 25.

2- ميلود خيزار، نبيّ الرمل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، د.ت، ص 11.

تمكّن الشاعر الجزائري من توظيف آليات التجريب السردي وتجديد معجمه اللغوي بتوظيف مظاهر السرد والحكي، كالضمير "أنا"، ذات الصلة بالسيرة الذاتية التي تروي الأحداث وتسرد أخبار الذات، دعّمها بأفعال الحركة والشعور التي تميّز الكتابة الشعرية المعاصرة وتفردها. بحيث انطلق من قناعة، مفادها: «كلّ تجربة لها لغتها وأنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة».[1] يبدو ذلك في المقطع الشعري للشاعرة سميرة بوركبة، التي تنظر إلى العالم بشكل مخالف وتعبّر عنه بلغة خاصة صادرة من عالمها الداخلي:

يقولون...
يهدمون صوت الرعد
يبيحون صمت البرق
ويجهلون أنّ صوتي
رئة الأرض
وصمت البرق
لا يحجب اللمعان[2]

أسندت الشاعرة الأفعال "يهدمون/ يبيحون/ يجهلون/ لا يحجب/ يقولون " إلى كلمات لا تلتقي في الحقيقة. تَشكَّل بها بعد دلاليّ مفارق للمعجم اللغوي المألوف، تمارس من خلاله إثارة المتلقي وتشاكس أفق انتظاره بتوظيفها آليات الحكي، تبدو له القطعة الشعرية قطعة سردية، تتقاطع مع جنس الرواية، بحيث أبدعت في خلق لغة تعبّر بها عن خلجات النفس ورؤيتها إلى الأشياء عن طريق وظيفة جديدة في التعبير الشعري، تحمل دلالات تنمّ عن قصدية الشاعرة لدلالة معيّنة، بحيث: «يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدّد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس»،[3] فتتحاور النصوص وتتداخل داخل الفضاء النصي. فتترابط المقاطع

1- عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، ص 53.
2- سميرة بوركبة، ص 68.
3- جوليا كريسطيفا، علم النص، ص 78.

الشعرية. إنّه اشتغال يؤكّد أنّ التداخل الأجناسي هو كسر للحدود الكلاسيكية واختراق للوصول إلى ما يسمى بالنص المفتوح، يوفّر الجمالية للنص والخصوصية.

2- التركيب اللغوي في ضوء التحوّلات الأسلوبية

تأثّرت اللغة الشعرية بالتحوّلات الأسلوبية الجديدة وانصرفت إلى سياق تأثيري تجاوز لغة القاموس للكلمات إلى لغة الخلق والمغايرة. حيث يتم توليد المعنى في الشعر بصيغ مخالفة مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، يمنح للكلمة معاني جديدة خارجة عن المعيارية، فارتفع مستوى اللغة الشعرية «من خلال تعدّد كيفيات التعامل مع المعجم الشعري، وتعدّد الحقول المعجمية، وتباين وسائل التركيب اللغوي».[1] يشتغل وفقها النص الشعري ليؤسّس لأفق جديد ورؤية تستجيب للتحوّلات الراهنة.

حتى لا يحيد هذا البحث عن الخط المرسوم في العنوان لتتبع أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، ارتأى تتبع مسار التراكيب اللغوية ودلالاتها في القصيدة الشعرية في جانب عدولها عن العادي نحو التداخل مع البنية السردية واتخاذها آليات الحكي كعناصر مكوّناتها لتشكيل قصيدة معاصرة حداثية، تسعى إلى تطوير بنيتها عبر إلغاء الحدود بين الأجناس وأخذها ممّا يسمى بالفنون المجاورة بعض خصائصها الأسلوبية. فيتبيّن كيف ارتأت القصيدة إلى هذا المنحى الخارق، بهدف تنويع التشكيل الشعري بالعناصر السردية حتى تضفي عليها مسحة جمالية جديدة، تستعيرها من السرد القصصي والروائي، لما تملكه من تقنيات وآليات جديدة في التعبير وتحقق لنفسها إضافات عظيمة على مستوى التشكيل.

تنفتح القصيدة الجزائرية المعاصرة بدءا من عتبة العنوان على فضاء حسّي حركي داخل بنية وصفية تتركّز فيها الرؤية الشعرية، التي تهيمن عليها علاقة السرد الحكائي والكثافة والإيحاء كما يبيّنه قول الشاعر مجذوب العيد في قصيدة "ولوج إلى الصمت" من ديوان "وحم الشجر".

تشتغل عتبة استهلال القصيدة على فتح الزمن وبروز لغة السرد الحكائي بين الراوي المنطلق من "الأنا" الشاعر والمروي له، المتمثّل في عنصر الزمن المكثف بدلالة خارقة "قطار الليل":

كنتُ أمشي يا قطار الليل

1- محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 136.

وحدي

مُتخما بالصّمت

تأويني الغيوم

كنتُ أمشي في شحوبي

في يسار [1]

إنّ الراوي الشعري السردي وهو يمسك بزمام مسيرة الحكاية الشعرية بدلالة حضوره الجسدي/الفعلي "أمشي وحدي، متخما بالصمت، أمشي في شحوبي" يتجه بقوله إلى الآخر المرسل إليه (المروي له) من خلال لغة إشارية "قطار الليل"، ذلك من أجل أن تتماثل اللغة الشعرية لحركة المشي نحو العالم الداخلي للشاعر مستعينا في طريقه إليها بعناصر الزمن والطبيعة، التي تشتغل على تكثيف الدوال الشعرية في حيّز شعري مكاني محدود "**في يسار**"، مُشيرا إلى قلبه. وهو حضور شكلي خاص لمفردات القطعة الشعرية، حيث تبدو لغة الشاعر قادرة على تشخيص مفارقة وجود الشاعر ومعاناته في مسار زمن أحداث عيشه.

تتحوّل الرؤية الشعرية نحو طريقة القول الشعري في ذاته، حيث تتداخل سمة الغموض مع الصورة التشكيلية للنص في وجهها الحقيقي:

يستبيح الأمنَ،

في قلبين ..

والأيّام خلفي والهمومُ

كنتُ أنمو مُثقلا بالعمر

وحدي كالحدائقْ[2]

تسهم التراكيب المكثفة " الأيام خلفي والهموم، أنمو مثقلا كالحدائق.." في شحن اللغة بقدر لا يستهان به للوصول إلى الدلالة، التي تهدف الذات الشاعرة إليها باستثمار طاقتها لمواجهة الغبن الذي أصابها. ذلك بجهدها الوحيد "أنمو وحدي"، حتى تضمن وجودها بالرغم من صعوبة الحياة.

1- مجذوب العيد، وحم الشجر، ص 41.

2- المرجع نفسه، ص41.

تمكن الشاعر من تفعيل قوّة اللغة وخرقها في الفضاء الشعري، بحيث خلصت "اللغة الذاتية" الشعرية التي هيمنت على القصيدة إلى نوع من التحدي والتغلّب على الانكسار بتفاعل رؤية الشاعر إلى الأشياء وإرادته أو قدرته على التجاوز، "أنمو مثقلا ...كالحدائقْ". فنمو الراوي الشعري ولو "مثقلا" من أجل البقاء، باستحضار عنصر "الحدائق" دليل على الأمل في التغيير، ومحاولة لإبراز الوجود الذاتي في المشهد الشعري، كما أنّ الشاعر مجدوب العيد أبرز تمكّن لغته من التكثيف الدلالي ورصدها للأشياء والحالات داخل القصيدة. فمثل هذه الخصوصية للتشكيل الشعري «تضع الشاعر في منطقة قلق وتوتر شديدة الإثارة والتحفز والانتباه، تسهم إسهاما فاعلا وضروريا في الارتفاع بـ"أنا الشاعر" في الحدود الإنسانية والطبيعية إلى مصاف "أنا الشعر" في الحدود التشكيلية والإبداعية وتحدث حالا من التماهي المدهش بينهما»[1] من حيث امتزاج صورة ذات الشاعر الحقيقي بـ "أنا" الشاعر الراوي، فتُحدث نوعا من الجمالية في الإبداع الشعري، تعكس تجربة جديدة لمواقف جديدة تجتمع في الشعر المعاصر باسم "تجربة الذات واللغة".

استعان الشعر المعاصر بطريقة النثر في بناء "الحبكة السردية"، بقصد تحقيق التماسك في القصيدة. وتأتي الجملة الشعرية طويلة مقارنة بالجملة السردية، لأنّ «التمدّد الجسدي للجملة الشعرية دلاليا وبنائيا، سيجعلها قادرة على احتضان عناصر السرد، ودمجها في أفق النص وبنائه العام».[2] فهذا التداخل التركيبي يساعد على حركة عناصر السرد داخل القصيدة من خلال حركة الضمائر السردية، التي تحدّد موقع الراوي/الشاعر (الذات الشاعرة).

استفاد شعراء الجزائر المعاصرون من تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى، من أجل انفتاح قصائدهم على مجالات إبداعية أخرى، تُخرجها من المحدودية الغنائية البسيطة، تضفي عليها تشكيلا شعريا مغايرا ولغة تتسم بالجمالية، فقصيدة "قالت امرأة" لميلود خيزار من ديوان "أزرق حدّ البياض" تُعدُّ من القصائد، المستفيدة من طرائق البناء السردي وأسلوبه في التعبير والتشكيل الفني. بناها الشاعر بشكل الحكاية، حيث تبدو خصائص السرد ماثلة فيها، والراوي الشعري "الذاتي" حرّك مجريات الحكاية.

1- محمد صابر عبيد، الشعر بوصفه هوية، من التشكيل إلى العلامة ، ص 33.

2- حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 58.

جاء في قوله:

قالت امرأةٌ

وهي تلعن خيبتها...

"أنتَ أكبر منّي جنونا

وروحا

وقلبا

أنت تغرُب شرقا إلى جهة القلب

وحدك تذهب

لكنهم يشرقون معا... للسلامة ...

غربا"

صدَقتْ....

وكذبتُ .. ولكنْ

لأني أحمل قنديل أغنيتي

لن أجوع إذن ...

ثم...عمّ سلام مريبٌ

وفاض نقائيَ

أدركتُ فِيَّ الحدائقَ.... غُلبا(1)

إنّ فعل "القولِ" – ومعانيه التي تُسندُ إلى الأفعال الواردة في القصيدة "كذبت/ صدقت/ فاض" الملحقة بالضمائر الدالة على القائلين–يثبتُ الصورة الحكائية الحاضرة في النص الشعري، يشكل حلقة معيّنة، لها صلة بالموقف. تروي الحكايةُ مفارقة واقعيّة ساخرة من الزمن ووضع الإنسان المعاصر، الذي يتعامل مع المخالفة والضديّة، "أنت **تغربُ شرقا إلى جهة القلب**"، "لكنهم **يشرقون** معا... للسلامة.../**غربا**"، " **سلام مريب** ". فهي حكاية عن زمن الغرابة وانقلاب الأمور. وكي يوصل الشاعر فكرة الوضع الراهن إلى المتلقي، اعتمد في سرده الفعل الحواري السردي "**قالت**" لإبراز حضور الحوار بين متخاطبين "**هي**" قالت، و"**أنت**" الراوي الشعري "**الشاعر**": تلعن خيبتها/ أنت أكبرُ

1- ميلود خيزار، أزرق حدّ البياض، ص 43، 44.

منّي جنونا/ أنت تغربُ/ صدقتْ/ كذبتُ، لأنّي أحمل .. أغنيتي. وجاء الحوار السردي في نهاية القصيدة في حالة إدراك ووعي بالتجربة، لكن بشكل مفارقة دلالية "فاض نقائيَ، أدركت فيَّ الحدائق... غُلبا! –وهي استحضار للنص الديني المتمثل في الآية ثلاثين(30) من **سورة عبس** "**وحدائق غُلبا**" وتعني بساتين عظاما متكاثفة الأشجار–تعمّد الشاعر وضع هذه النهاية ليقلق أفق انتظار المتلقي.

تقوم القصيدة المعاصرة على عنصر من أهم عناصر السرد وهي "الحكاية"، تتشكل من خلاله الجمالية وتتكثّف الدلالة، لاسيما ما يدعى بالسرد الدرامي الذي يحكي لغة الإخفاق والإحباط، أين ينقل الشاعر بسرده عالم الفجائع وتُحوِّل كلمة "موت" مسار القصيدة الشعرية إلى وضع مأساوي في إطار سردي درامي مهيب، كما هو ماثل في قول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "النحلة والغبار":

أنصتوا ماذا توشوش الريح للشجيرات النحيلة
هذا المساء:
مات النغم وانتحرت البحيرات،
صدئت المسافة واغبرت الخطوط،
تاهت الخطى وماج السراب على المدى[1]

يقدّم هذا المقطع حكاية موت من نوع مخالف، يرويها الشاعر/الراوي بشكل درامي مميّز، بدأ بحوار جرى بين "الريح والشجيرات" وألحّ على الإنصات ثم حمل المتلقي إلى التمعّن في الأفعال السردية الواردة في النص الشعري، التي تطوّرت دراميا "مات، انتحرت، صدئت، اغبرت، تاهت ماج.." وهي أفعال تنم بجوّ الموت ونتائج وقوعه الذي يبيّنه مسرح السرد الشعري الذي ينقل حالة الباقين على قيد الحياة عند موت الأمل وتفشي الضياع "مات النغم"، باحثين عمّن يفك محنتهم وكربتهم. يبدو الخطاب الدرامي في هذه القصيدة متدرجا بحركة الأفعال "مات، انتحرت، صدئت تاهت"، شبيها بحدث مسرحي أسدل ستاره بجملة درامية تحيل إلى نهاية الأمل وانغلاق الأبواب. "تاهت الخطى وماج السراب على المدى".

تمكّن الشاعر الجزائري المعاصر من التعامل مع بنية السرد الحكائي وتحقيق الانسجام بين القول الشعري والسرد ويتبنى التداخل بين الأجناس الأدبية، الذي ترتقي به القصيدة الشعرية إلى

1 عثمان لوصيف، براءة، ص 26.

تجربة جديدة مغايرة مليئة بالشحنات المنفعلة وتعبّر عن الراهن، ترتقي بجماليات التشكيل الفني بدفقات شعرية كثيفة. فأضحت النصوص الشعرية المعاصرة نصوصا «تتم صناعتُها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي».[1] بمعنى أنّ كل نصّ هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى. ما يجعل من النص الشعري خطابا يسهم في تحريك إحساس المتلقي واستفزازه ويستمر في الاشتغال وفق تآلف أسلوبي متداخل العناصر والخصائص بين مختلف الأجناس الأدبية. هذا ما جعل "ريفاتير" يقول إنه: «صحيح أنّ الشعر كثيرا ما يستخدم كلمات بعيدة عن الاستعمال المشترك، وأنّ له نحوه الخاص وأيضا نحوا غير صالح وراء النطاق الضيق لقصيدة معيّنة، ومع ذلك فقد يتفق أيضا أن يستعمل الشعر كلمات اللغة اليومية ونحوها... فإنّ عاملا واحدا يظل ثابتا هو: أنّ الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر، وباختصار، إنّ القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر».[2] تحمل في ذاتها معنى ودلالة، تشكل بتراكيبها وعناصرها نسيجا لغويا تاما من حيث المرامي. هذا يؤدي إلى دور اللغة في صياغة المتخيل الفني والجمالي للنص، ومنه صياغة الأشكال التعبيرية المعاصرة، التي تتفاعل مع الأجناس الأدبية الأخرى، التي تستدعيها هذه اللغة بوصفها بناء يكوّن نصا ذات دلالة بموجبه يحقق إقناع المتلقي والتأثير فيه، على غرار قصيدة السير ذاتية المعتمدة على ضمير "الأنا" في تحريك الأحداث وسردها، والتي يتحاور فيها فن الشعر والسيرة الذاتية في إطار التفاعل الأجناسي بين الفنون الإبداعية في شموليتها.

3- لغة السير ذاتية والتواصل الأجناسي:

اتجه الشعر المعاصر نحو تراسل الأنواع والانفتاح، وهو أمر مكّنه من التداخل مع الأسلوب السردي، حيث يتم «تشخيص المشاعر الدفينة بأداء تلتقي فيه شعرية الحكاية بالدراما والموسيقى».[3]

1- جوليا كريسطيفا، علم النص، ص 79.

2- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب 1997، ص 07.

3- إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص 197.

فقصيدة السيرة الذاتية*من القصائد التي دخلت من الباب الواسع في مشروع التفاعل الأجناسي بين الفنون الإبداعية، في جمعها بين عالمي "السيرة الذاتية والشعر"، دون الإخلال بالعناصر الفنية لجنس الشعر ودون طغيان السرد –القائم على الحكاية–على النص الشعري.

يكشف المطلع على الأعمال الشعرية الجزائرية المعاصرة، أنّ بعضها مبنية على أساس حكائي سردي، يتفاعل مع الأداء الغنائي. فهو «بالقدر الذي يصف فيه المشهد الحكائي، ويعدّد متوالياته وكأنّه يكتب قصة قصيرة، أو فصلا من رواية يتخلّله السرد والحوار والتحليل»،[1] كما تظهره الحركية السردية، التي تشتغل بقناة "المنولوج" وتجمع بين مواجع الزمن وآثار المكان في قول الشاعرة نوارة لحرش في ديوان "كمكان لا يعوّل عليه" :

أتمدّدُ في الأنا
فينفتحُ بابٌ بقامة الأوهام
تتسلّل المواسمُ الشاحبةُ
إلى رأسي المزموم بالذكريات المرتعشة
أتذكّرُ أنّ رأسي
أريكةٌ لوجعٍ لا يجيد
التثاؤب أو النعاس[2]

إنّه تمدّدٌ لغوي يحكي "معاناة" الذات في جميع أحوالها، وهي قمّة "الدراما" في السرد الحكائي حيث تفاقمت المواجع، لكن قوّة "الأنا" الشاعرة تمكنت من إحداث التحوّل في حياتها وتجاوزت المعاناة وانفلتت ومرّت إلى سبيل الأمل والخلاص عبر التمدّد في "الأنا" و"المعنى" و"الحياة" و"الأمنيات".[3]

---

* هي قول شعريّ ذو نزعة سردية، يسجّل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيّل الشعري. وقد يتقنّع الضمير الأوّل بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كلّ قصيدة سير ذاتية. محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1 عمان، 2007، ص 114.

1– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص 197.

2– نوارة لحرش، كمكان لا يعوّل عليه، ص 23.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص 21، 22، 23، 24، 25، 26.

إنها تحكي سيرتها وتصف صبرها وعراكها مع الحياة، "أتذكّر أنّ رأسي أريكة لوجع لا يُجيدُ التثاؤب أو النعاس"، لكن بالرغم من ذلك تتسلّق الأمل. جعلت الشاعرة عامل التفاعل بالمشهد السردي قويا لدى المتلقي، تشعره بالحدث في زمن سابق يعود إلى الذاكرة ويحيي الأوجاع.

بدت "الأنا الساردة" في القطعة الشعرية مهيمنة، حيث سيطرت على عناصر السرد الزمانية "مواسم"، والمكانية، التي ربطتها بالأحداث المروية بطريقة واقعية، كالتمدّد الخارق في أماكن معنوية جعلتها مساحات مادية تتكئ عليها، تستدعي الآخر ليتقاسم معها ذكرياتها الماضية. فهذا النوع من الشعر "السير الذاتي"، أخذ من جنس السير الذاتي بعض مميزاته، أضاف إليه آليات الشعر، فأحدث تداخلا بين السردي والشعري.[1] ذلك في ظلّ التفاعل الأجناسي، الذي خرق الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية. إنّه أمر يؤكّد أنّ قصيدة السيرة «شعر قبل كلّ شيء، ومعنى شعريتها قيامها على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعية كذلك».[2] لا تعتمد التفاصيل في سرد الأحداث مثل نص السير الذاتي النثري، وهو الفاصل بينهما – بالرغم من اشتراكهما في اعتماد سرد الأحداث- إنّها تكتفي بالتلميح والإشارة.[3] تجبر القارئ على الاهتمام بحركة "الأنا" داخل النص الشعري وتتبع أحداثها، لاسيما أنّها من أهم الضمائر النحوية حضورا داخل هذا النوع من الشعر، الذي يعبّر عن شخصية الشاعر نفسه،[4] باستثمار الخصائص السردية، التي تتمتع بها السيرة. كما هو ماثل في قول الشاعر عبد الله العشي في ديوان "صحوة الغيم":

في الصباح الذي ضاع من يومنا ...
كنت أُسندُ ظهري على موجةٍ ...
وأعدّ الزمان:
ساعة... ساعة

1 – ينظر: خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2010، ص 15.

2– حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 149.

3– ينظر: خليل شكري هياس وعبد الستار عبد الله صالح، القصيدة السير ذاتية، تجنيس النص ومواجهة الفعل القرائي مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 17، ع 03، آذار، 2010، ص 88.

4– ينظر: خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، ص 26.

في تفاصيل أيامنا[1]

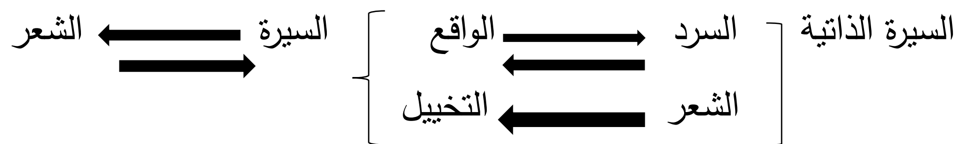
يظهر ضمير المتكلّم "الأنا" مسترجعا ذكرياته بتفاصيلها "ساعة... ساعة"، رفقة الآخرين "ذويه" كأنّه يبكي مجريات أيامه المشرقة البعيدة في الزمن. حدث تبادل الأدوار بين الضمائر وتناوبت الصيغ "الأنا/ نحن" بحسب المواقف الواردة في النص الشعري.

في موضع آخر وجد نفسه وحيدا، يصارع المحن ويتحدى الزمن، يسرد مغامرته في وجودٍ لا يرحم، بلغة تتراسل مع لغة السرد:

واقفا أرتقب ...
عند منحدر الضوء...
بين ثنايا الغيوم وأندائها،
لم يكن أحد
كنت وحدي ألوّح للفجر...[2]

إنها صور الحزن وخيبة أمل، وزّعها الشاعر داخل مقطعه الشعري، فبتوظيف آلية الاسترجاع جسّد حالته الذاتية، التي تثير التوتر لدى القارئ وتحيي جروح الماضي التي سقطت في الذاكرة. فالراوي السردي الشعري الذاتي صمّم على البقاء ولو وحيدا "يلوّح للفجر"، ليحقق مصيره "كي يستفيق النهار ويصحو المدى المحتجب".[3] اتخذ قرارا ذاتيا يصرّ من خلاله على التغيير، وهو إقرار بالمزاج الذاتي للسارد/ الشاعر في الواقع، صوّره عبر المتخيّل "كنتُ وحدي متكئا بين جفنين من عسل فاتن، وذهبْ" هكذا اختارت الذات "السير ذاتية الشاعرة" أن تواصل بمفردها كسر العقبات واتخاذ القرار "كي يستفيق النهار"، فيتبيّن الإنجاز الشعري المعبّر عن الذات الشاعرة أثناء بَوْحِها بالشكل الآتي:

السيرة الذاتية



1- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 13.
2- المرجع نفسه، ص 19.
3- ينظر المرجع نفسه، ص 19.

يبيّن هذا المخطط، التفاعل بين السيرة الذاتية والشعر من حيث تداخل عناصرهما. إنه تسجيل لجزء من سيرة الذات: "الأنا" الشاعر

كنت وحدي ← سرد / واقع

ألوّح للفجر ⎫ **شعر/ تخييل / لغة شعرية**

يستفيق النهار ⎭

فالأفعال: كنت /ألوّح/ يستفيق... تحكي انكسار الذات وحالتها الدرامية. فتثبت القصيدة انتماءها إلى "مناخ " السيرة الذاتية. كما جاء في هذا الموقف، في مجموعة سليمان جوادي، "قال سليمان":

أفتش عن غير وجهي
لألقى الأحبة مبتسما
أفتش عن غير ثغري
لألقي التحية دون ارتباك
أفتش عن رجل
غير هذا الذي يسكن الحزن فيه ليسكنني
أفتش عنك سليمان
يا رجلا ضيعته المدينة (1)

يسيطر المونولوج الداخلي على القصيدة، يهدف الراوي من خلاله إلى «استنطاق بؤرة السيرة في واقعها الباطني العميق في الأعماق الشعرية، عبر إحداث انفصال رمزي عن الذات والبدء بمحاورتها على هذا الشكل، وبطريقة توحي بوجود الذات الشاعرة وهي تواجه نفسها بطريقة حوارية عميقة وداخلية».(2) فالشاعر الراوي يحاور ذاته المروي لها بطريقة بعيدة عن التصريح، يحاول أن يغيّر ويراجع نفسه، بدليل أنّه وظّف الفعل "**أفتش**" عن غير وجهي". برزت في هذه العيّنة الذات الفردية محورا للخطاب وحامله، يترجم الأحاسيس الذاتية والأفعال (الأحداث) اليومية.

تشتغل اللغة الشعرية لدى الشاعر "سليمان جوادي" في ديوانه على متن الفضاء السير ذاتي

---

1 – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 11، 12.

2– محمد جواد علي، مسارات الخطاب الشعري، التجربة والثقافة والرؤية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016 ص83.

بدءًا من العنوان، الذي نُسب القول إليه، "قال سليمان"، وتنطلق طبيعة لغة الديوان من «عمق التجربة الذاتية بتفاصيلها الزمانية والمكانية والظرفية والحكائية».[1] المتمركزة حول ضمير "الأنا السارد" في تعبيرها عمّا يقلقها وعمّا يجعلها تفكّر في الإفلات من جلدها:

سليمان
قد قيل والعلم لله
أنّك ترفض عصرك
ترفض جيلك
ترفض جسمك
ترفض أن تفضل العمر ظلا [2]

إنّها قصيدة الرفض. رفضت الذات الشاعرة واقعها بأن سردت معاناتها برجوعها إلى الماضي عبر الذاكرة " **قد قيل**"، وورد الضمير الأوّل بقناعٍ ألبسه الشاعر للضمير المخاطب "**أنت**" وحاوره ليبوح برفضه ودواعي نفوره من الواقع الذي جعله يرفض حتى جسمه**!**

يشير هذا المقطع من قصيدة "**سليمان**" إلى رؤية سير ذاتية، يرمي الشاعر من خلالها إلى تصوير حياته، حيث بدت تجليات سيرته الذاتية في أسطره الشعرية، لاسيما مع حضور اسمه وارتباطه بالحالة الشعورية، التي يؤكّد عليها، ويسعى إلى التغيير عبر المتخيل الشعري، ليظهر بصيغة أحلى:

سليمان قيل اختفيت
لتظهر أجلى
وقيل اختفيت ليصبح شعرك
بعد ظهورك أحلى
وقيل بأنك تمسك بالسنوات
تقيدها

1- سليمان علوان العبيدي، ص 58.

2- سليمان جوادي، ص 14.

كي تظل مدى الدهر طفلا [1]

ترتبط هذه القصيدة –بتفاصيلها وسياقها اللغوي–بتجربة الشاعر مع الذاكرة والحلم. يتذكّر الماضي القاسي ويحلم في غدٍ أفضل بريء من الشوائب. كما يسعى الشاعر من خلال تكرار اسمه في مقاطع القصيدة، إلى لفت انتباه المتلقي إلى أنه يحكي ذاته الشعرية مقرونة بتجربته في ميدان الحياة. وانطلاقه من "فضاء الحلم" يشي بتعالق حياته وشعره، لاسيما عند اشتغال لغته الشعرية في إطار زمني ومكاني، تكشف بها القصيدة الأحداث المعيشة، ذلك بوضع ستار وفاصل بين الذات الشاعرة وصورتها السيرية، لتبدو في لغة القصيدة شخصية أخرى مقابلة لشخصية الذات الشاعرة حيث تُحال إليها الصورة وتحكي الأحداث باسمها، وبعدها يتسنى للشاعر اللعب باللغة في إدارة الحبكة لاسيما إذا علمنا أنّ قصيدة السير ذاتية، بإمكانها أن توظف "الأنا" في غير أصلها إطلاقا ولا يوحي استعمالها إلى الواقع الذي يعيشه الشاعر في الحقيقة، إنّما يتبنى الانتساب وفق شيوع الفعل في محيطه، كما هو أو يتخيّل هذا الفعل واقعا، وهو في الحقيقة وهمٌ، يتصوّره كما يتمنى حدوثه في الواقع. فحضور "الأنا" في القصيدة وما تعكسه من تجارب ليس دائما تجربة الشاعر، لأنّ ما تصرّح به، قد يعبّر عن صاحبها وقد يعبّر عن "أنا" مبهمة نكرة، إلاّ أنّه في الحالتين يكشف مضمون الموضوع عن واقع معيش وعن تجربة مستمدة من مفارقات الحياة.

شكّلت الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة فضاءا إبداعيا مشتركا، بحيث لازمت حركية التجريب، «تفلت من تحديد الخصائص، كما عمدت إلى جرأة اختبار المآزق، وأولاها خرق نظرية الأجناس الأدبية».[2] إلى درجة استعار الشعر تقنية السرد، فتجانس السردي والغنائي الوجداني –مع أنهما لا يلتقيان– وانتقلت القصيدة إلى مواقع جديدة رؤية وأسلوبا،[3] فاستفادت القصيدة الجزائرية من مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، حيث يلمس المتلقي ذلك في تجلي اللفظ الحكائي، الذي يوظفه السارد/ الشاعر ويحدث كيمياء بين السرد والغنائية الشعرية في تفاعلهما، ينتج عنه جمالية نصية

1- سليمان جوادي، ص 14، 15.

2- راوية يحياوي، غواية السرد وحكائية الشعر في المنجز الشعري النسوي الجزائري المعاصر، التبيين، ع 39، الجاحظية الجزائر، 2015، ص 22.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص22.

مفارقة. فلا غرو إذا عُدّت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، إشارة على حركيّة أجناسية تؤكّد صلابة وقوّة العلاقة بين النص الشعري والأجناس الأخرى، كما أنّها تحقّق الصلة والتواصل بين النصوص الأصلية وما تفرّع عنها من نصوص جديدة في عالم الكتابة، إلى جانب التفتح والاطلاع على ثقافة الآخر، حيث تتحاور وتتقارب الأشكال السردية والأنماط القصصية وتتفاعل داخل النص الشعري الذي يبدو شعريا، لأنه يحمل سمات إيقاعية تفاعلية بين أحضان السطور والأبيات، ويبدو حكائيا سرديا في مجريات الأفكار ونص الموضوع. فالقصيدة في هذه الحال خاضعة للكتابة السردية والقصصية في ثوب إيقاعيّ فنيّ جميل، يجمع بين الخيال والواقع، يعبّر عن التفاعلات المختلفة والانفعالات والأحاسيس، التي تُعدّ منبع إلهام الشاعر. هذا ما دفع بالباحث محمد مفتاح يقول: «إنّ الشاعر ليس إلاّ معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره».[1] في حديثه عن التفاعل النصي وحوار النصوص وتداخل الحاضر بالغائب في سياق مغاير.

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 125

خاتمة

أضحى موضوع الأشكال الشعرية ظاهرة أدبية لا يمكن إغفالها، لا سيما بعدما تجرأت القصيدة على التمرّد وخرق الحدود الأجناسية وسعت إلى الاستعانة بعناصر الفنون الأخرى، الأدبية وغير الأدبية. الأمر الذي جعلنا نحاول استقصاء النصوص للكشف عن التطورات التي حققتها القصيدة المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية. من هنا خلص هذا البحث إلى نتائج وملاحظات، منها:

- محاولة النص الشعري الجزائري التجديد في أشكاله وأسلوبه وموضوعاته. كما أسفر الجمع بين الأجناس إلى جعل العملية الإبداعية بمثابة مجال خصب لتداخلها. يستخلص من خلالها أنّه لا يخلو عمل شعري من التداخل وأنّ نقاء الجنس الأدبي أصبح أمرا نادرا أو معدوما.
- يعود هذا التحوّل في حركة الشعر إلى تغيّر المفاهيم وتغيّر اتجاهات بوصلة الشعر، ممّا جعله يعكس روح العصر. وتتنوّع أشكاله بقدر تداخله وتفاعله مع الأجناس الأخرى. فأوّل سبب لهذا التحوّل هو مفهوم الشعر بحدّ ذاته، الذي كان قديما زخرفة ورؤى جزئيّة وأضحى حديثا "تجربة" وإبداعا.

أمّا الرّؤية الحديثة إلى الشعر، فإنّها تمزج بين جمالية اللّغة والتجربة الشعرية، لاسيما أنّها تجعل من اللّغة "كائنا حيّا يتمتّع بشخصيّة". ويُعدّ الشعر ظاهرة إنسانية مادام يشتغل فيما هو على علاقة وصلة بالإنسان في وجوده الخاص والعام.

– يتحدّد الجنس الأدبي بالقواسم المشتركة أو الأوجه المختلفة بين مجموعة من النصوص من حيث هي بنيات ثابتة لا تتحوّل إنّما تتكرّر أو بنيات متغيرة ومتحوّلة.

– يُعدّ هذا الوصف للجنس الأدبي تصنيفا للخطاب داخل نوع أو نمط أدبي يحمل صيغة قوليّة خاصة، ما يجعله يتميّز من باقي الخطابات بعناصره الثابتة الأساسية.

– نجم عن تفاعل الشعرية العربية بالشعرية الغربية ثقافة البحث عن البديل في التشكيل الشعري وعدم التقيّد بمقاييس النمطية.

– بالرغم من تحوّلات الكتابات الشعرية المعاصرة، فإنّ عدم تحديد مفهومها وتوحيد مصطلحاتها يؤدّي إلى الغموض والالتباس في تسميتها.

– نمت فكرة التداخل الأجناسي في المنظومة النقدية إلى درجة أنّ كلّ جنس يُعدّ جزءا من

نوع آخر، حتى أصبحت النصوص المعاصرة تقرأ من باب استراتيجية السرد في نص شعري معيّن. وأنّه لا وجود لهويّة مستقرة للنص، كما ذهب إلى ذلك "جاك دريدا".

– كشف تاريخ الأدب التطوّر التدريجي في ظهور أنواع أدبية مغايرة للمألوف، كالرّواية والقصة القصيرة وأنواع الشعر غير العمودي (كشعر التفعيلة وقصيدة النثر والومضة وسواها من الأشكال).

– إنّ هذا التفكير والرؤية دفعا إلى تأسيس كتابة جديدة والانتقال من القصيدة إلى الكتابة بقصد هدم الفواصل وكسر قيود المعايير الكلاسيكية.

– انتشرت في المتن الشعري الجزائري المعاصر ما يسمى بـ "القصيدة البصرية"، التي أثارت انتباه المتلقي وجعلته يقف عند قراءة تشكيل القصيدة وإسهامها في توجيه إدراكه بجماليتها وكشف ما تحقّقه من تفاعل وتعالق مع الأجناس الأدبية الأخرى إلى جانب تحقيق دلاليتها الخاصة الناجمة عن استفادتها من الفنون التشكيلية واستعانة مؤلّفها بالرسم وكلّ ما يثير البصر ليحقق بذلك بلاغتين: بلاغة العين (البصر) وبلاغة الأذن (السمع). يُفسح المجال أمام المتلقي للمشاركة في الإبداع بعدما غُيّب عنها، فانتقل من القارئ البسيط "المهمّش" إلى قارئ مشارك فاعل في إنتاج جمالية النص ودلالته.

– تحمل العتبات النصية في الإبداع الشعري دلالات لغوية متداخلة مع دلالات غير لغوية هي شفرات وعلامات تستدعي حواس المتلقي لفهم النص والتفاعل معه. إنّها ظاهرة تسير وفق عدد من الآليات الكتابية البصرية المعاصرة تحقّق فرادة النص الشعري.

– يمثّل الشكل الطباعي للقصيدة المعاصرة نظاما من النظم المكوّنة لها. إنّه الوجه الأوّل الذي يصافح القارئ. كما أنّ هندسة القصيدة كفضاء بصري تخوّل للمتلقي التصرف في قراءة المسكوت عنه وتأويله ومحاورة النص.

– إنّ التلقي للنص الشعري لم يعد سطحيّا، إنّما هو عملية تفاعليّة تُخرج القارئ إلى آفاق مفتوحة من الدلالات، التي تسمح بعدّة قراءات مفارقة ترتبط بسياقات معرفية وحضارية وثقافية وتاريخية، ما يجعلها تفتح باب التعدّد في الرؤى والبحث والتحليل والتأويل.

– لا يخلو نص إبداعي "شعري" من التناص والتفاعل مع الأجناس الأدبية الأخرى، بحيث صار مألوفا أن نلمس سردا ووصفا أو حوارا في النص الشعري، لأنّه يتعامل مع هذه التقنيات الخطابية حتى ينجز اكتماله. هذا ما فرض عليه الارتقاء من القصيدة إلى النص الإبداعي، ومن ثمّ يرقى إلى "الخطاب الشعري".

– لا تخلو المدوّنة الشعرية الجزائرية من ثقافة الرّمز المنفتحة على التعدّدية وتمكّن الشعراء من توظيفه بأنواعه في المتن الشعري.

– استندت القصيدة المعاصرة إلى الأسطورة في تشخيصها للمواقف الشعورية وتصوير أفعال الذات الممثّلة. ذلك ينمّ عن رحابة الخيال وكثافة التصوير في تجسيد الواقع والتعبير عن معاناة الذات وما يُشغلها من تداعيات الحياة.

– إنّ هذه التحوّلات غيّرت نظرة الشاعر المعاصر إلى النص، لأنّ إبداعه أضحى يركّز على مكوّنات هذا النص. يفتح المجال أمام الباحث/ الناقد، الذي بدوره يقوم بتحديدها وتحليلها بتقنيات حداثية تليق بالنص المعاصر. وبالتالي يصير المؤلّف والباحث "المتلقي" شريكين في إنتاجه.

– أصبح انشغال المؤلّف منصبا حول كيفية تواجد النص في سياق معيّن وضمن علاقات تتكوّن فيه عناصره وتتشكّل وتتناص.

– ظهر عمليا أنّ القصيدة الجزائريّة المعاصرة لم تتخلف إنما تتعايش وتنفتح باستمرار على المرجعيات من جهة وتتعالق بالأنماط الأخرى من الفنون الأدبية، التي تستعير منها آلياتها، فيُحْدِث الشاعر من خلال هذا التعايش كيمياء بين السرد والغنائية الشعرية، فتتشكّل جمالية نصية مفارقة.

– ارتبط إيقاع القصيدة بمعناها وعمل الشعراء على جعله يتناسب مع حالاتهم ومعاناتهم ذلك باختيار نسيج لغوي يخدم تجربتهم الشعورية.

– تميّز إيقاع الشعر المعاصر – فترة التحوّلات وما بعدها–يتخطى الحدود العروضية من وزن وقافية، ما يدعى "بموسيقى الإطار" إلى ما يتطلّبه سياق النص الشعري من انسجام وتوازن يشكل موسيقى القصيدة.

– حرص الشاعر الجزائري المعاصر على الإيقاع الصوتي للألفاظ وتركيبها في النص الإبداعي. فالإيقاع بهذه الصورة متنوّع ومتنام يرتبط بالحالة الشعوريّة المكثّفة تكشفها القصيدة

بمفرداتها وأساليب التصوير، التي تنقلها إلى ذهن المتلقي.

– لم يسلك الشعراء الجزائريون سلوكا عدائيا للقصيدة العمودية، إنّما كتب جلّهم على النمطين (العمودي وشعر التفعيلة) واتخذوا البحور الصافية متنا لقصائدهم إلى جانب توظيف بعض البحور المركبة.

– إنّ في تصوّرنا للشكل الشعري متموقعا وماثلا على سطح خريطة وهمية، يتمثّل أمامنا الشكل الشعري الجزائري المعاصر من حيث الإيقاع كالآتي:

– الممارسة الشكلية الأحادية – الكلاسيكيّة– ⟵ **عمودي**

⟵ **ش. التفعيلة**

الممارسة الشكلية الممزوجة : **عمودي** + **حر** ⟵ يتم فيها مزج البحور بِحُريّة.

الومضة/ الهايكو/ قصار القصائد ⟵ إيقاع الصورة ، إيقاع دلالي، يجسّده اختزالها للألفاظ وتكثيفها وسرعة التدفق الشعوري.

القصيدة الطويلة "القصيدة الديوان" ⟵ قصيدة الفكرة "الرؤيا والتشكيل"، قصيدة الدراما، تقوم على لحظات عديدة متنوعة في الرؤية الشعرية. تنفتح على الأجناس الأدبية الأخرى.

قصيدة النثر / فن الكتابة. ⟵ يتجلى إيقاعها في التجاوز والتكرار والصوت والحروف. إيقاع الصورة الخيالية والحضور اللغوي المنسجم يحقق بذلك تفاعلا بين الدلالة والإيقاع.

– قلّ ما تخلو القصيدة الجزائرية المعاصرة من ظاهرة التدوير التي تشتغل على الربط الإيقاعي بين كلّ نهاية سطر ببداية سطر مُوالٍ تسهم في إضفاء الغنائية والليونة في السطر الشعري وتحقيق الانسجام في الدفقات الشعورية بشكل مستمر.

– أسهم التكرار كوسيلة تعبيرية ذات الصلة بالدفقات الشعورية في تنشيط الحركة الإيقاعية داخل القصيدة الشعرية.

– إنّ التصرف في الإيقاع أسهم في تنويع الأشكال واستثمار عناصره في تحقيق الجمالية وتعميق الدلالة.

– شكّلت الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة فضاء إبداعيا مشتركا تتفاعل فيها عناصر الأجناس الأدبية، بحيث استعار الشعر تقنية السرد فتجانس السردي والغنائي الوجداني لتكتمل رؤية الشاعر. فتتحقق الصلة والتواصل بين النصوص الأصلية وما تفرّع عنها من نصوص جديدة في عالم الكتابة، إلى جانب التفتح والاطلاع على ثقافة الآخر.

– مهما تكن فاعلية التداخل والتفاعل بين الأنماط الأدبية، إلاّ أنّه ليس من العسير التفريق بين ما هو شعر وما هو نثر، بالرغم من تحديث الأشكال، لأنّه أصلا في المنظومة الأدبية العربية يوجد "النثر" وما يندرج ضمنه من نوع، ويوجد "الشعر" بأنواعه. لا يمكن أبدا الإقرار بأن ينصهر النثر في الشعر تماما. ولا يمكن أن يحدث العكس لما يتميّز به كلّ جنس من ثوابت خاصة.

يبقى أن نشير إلى أنّه وإن شبّهنا هذا البحث منذ البداية بمحطة انطلقنا منها في رحلتنا للوقوف عند أماكن عدّة ومتنوّعة، فإنّنا لا ندّعي أنّنا وصلنا إلى آخر محطّة نحطّ فيها الرحال. ولا ندّعي أنّنا فصلنا في الأمر. نأمل أن يجد هذا الجهد المتواضع باحثا آخر يبدأ من حيث انتهى ويكمّل النقص ويفتح آفاقا أوضح لأنّ البحث العلمي ينهمر من ينبوع العقل باستمرار. إنّه "صوبُ العقول" على حدّ قول أبي تمام:

ولكنّه صوبُ العقول إذا انجلت   سحائب منه أُعقِبت بسحائب

قائمة المصادر والمراجع

✓ **قرآن كريم**

أوّلا: المراجع بالعربية:-

1- الكـتـب:

- **أحمد حمدان ابتسام**، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي ط1، دمشق، 1998.

- **أدونيس علي أحمد سعيد**، الثابت والمتحوّل، العرب والغرب، ج3، دار العودة، ط1، بيروت 1978.

- ــــــــــــــــــــ، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978.

- ــــــــــــــــــــ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3 ، بيروت، 1979.

- **إسماعيل عز الدين**، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط 8، القاهرة، 2002.

- ــــــــــــــــــــ، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي القاهرة، 1992.

- ــــــــــــــــــــ،التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، القاهرة، 1984.

- ــــــــــــــــــــ، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، ط1، بيروت، 1974.

- **آيت أوشان علي**، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1 الدار البيضاء، 2000.

- **بكري شيخ أمين**، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، ج 1، دار العلم للملايين، ط1 بيروت، 1979.

- **بلال عبد الرزاق**، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا الدار البيضاء،2000.

- **بلعابد عبد الحق**، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2008.

- **بلعلى آمنة**، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، ط1 بيروت، 2014.

- **بن خليفة مشري**، الشعرية العربية، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007.

–ـــــــــــــــ، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2006.

– **بنيس محمد**، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، "الشعر المعاصر"، دار توبقال للنشر ط2، الدار البيضاء، 1996.

–ـــــــــــــ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 2001.

– ـــــــــــــ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.

– **التوحيدي أبو حيان**، الإمتاع والمؤانسة، ج2، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، د ت.

– ـــــــــــــــ، الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1951.

– **تيبرماسين عبد الرحمن**، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع ط1، القاهرة، 2003.

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج2، مكتبة الخانجي، ط 7، القاهرة، 1998.

– **الجرجاني عبد القاهر**، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978.

–**الجرجاني علي بن محمد**، كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، ط2، القاهرة د ت.

–**الجزار محمد فكري**، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 القاهرة، 2001.

– **ابن جعفر قدامة**، نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية د ت.

– **جواد علي محمد**، مسارات الخطاب الشعري، التجربة والثقافة والرؤية، دار غيداء للنشر والتوزيع ط1، عمان، 2016.

– **الجوّة أحمد**، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، 2007.

– **جيدة عبد الحميد**، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت 1980.

- **الحاج أنسي**، الأعمال الشعرية الكاملة، المقدمة، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2007.
- **الحاوي إبراهيم**، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت 1984.
- **حركات مصطفى**، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، دت.
- **حسن عبد الكريم**، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا، دار الساقي، ط1، بيروت 2008.
- **حشلاف عثمان**، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1986.
- **حمادي صمود**، بلاغة الهزل وقضية الأجناس الأدبية عند الجاحظ، دار شوقي للنشر، ط 1 تونس، 2002.
- **حمادي عبد الله**، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة الجزائر، 2001.
- **الحمد إبراهيم مصطفى**، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري للنشر والتوزيع ط1، عمان، 2009.
- **الخال يوسف**، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط 1، بيروت، 1978.
- **خشّة عبد الغاني**، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، دار الألمعيّة للنشر والتوزيع، ط 1 الجزائر، 2013.
- **ابن خلدون عبد الرحمن**، مقدمة ابن خلدون، دار الفن للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2004.
- **خليل إبراهيم**، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2010.
- **درواش مصطفى**، خطاب الطبع والصنعة، رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- **درويش أحمد**، في نقد الشعر، " الكلمة والمجهر"، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996.
- **أبو ديب كمال**، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987.
- **راجع عبد الله**، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء الأول، منشورات عيون، ط1، الدار البيضاء، 1987.
- **رضوان عبد الله**، البنى السردية، نقد القصة القصيرة، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط2، عمان 2002.

- **الرماني أبو الحسن علي بن عيسى**، النكت في إعجاز القرآن، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1976.
- **رماني إبراهيم**، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- **سعيدي محمد الأمين**، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، 2013.
- **سلطان منير**، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط1،الإسكندرية، 2000.
- **السلمي أبو عبد الرحمن**، طبقات الصوفية، دار الكتب العلمية، بغداد، 2003.
- **شبيل عبد العزيز**، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ط1، تونس 2001.
- **شراد شلتاغ عبود**، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- **الشرع علي**، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1987.
- **الصباغ رمضان**، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية-، دار الوفاء للطباعة والنشر ط1، الإسكندرية،2002.
- **الصفراني محمد**، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950، 2004)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2008.
- **الصكر حاتم**، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة (مرايا نرسيس)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.
- ــــــــــ، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010.
- **ضرغام عادل**، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.
- **ابن طباطبا محمد بن أحمد**، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت، لبنان، 1982.
- **الطويل محمد عبد المجيد**، القافية، دراسة الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 2006.
- **العباس محمد**، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2000.
- **العلاق علي جعفر**، الشعر والتلقي، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1997.
- ـــــــــــــ، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003.
- **العيد يمنى**، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985.

- **عبد الحميد محمد**، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الأردن 2005.

- **عبد المولى محمد علاء الدين**، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا-دراسة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

- **عبو عبد القادر**، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

- ــــــــــــ، أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، دراسة، منشورات ليجوند الجزائر، 2013.

- **عبيد محمد صابر**، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2013.

- ــــــــــــ، السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1 ، عمان، 2007.

- ــــــــــــ، الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1 عمان، 2014.

- ــــــــــــ، شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيليّة في شعر أمل الجبوري، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007.

- ــــــــــــ، صوت الشاعر الحديث، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011.

- ــــــــــــ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- **عروس بسمة**، التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2010.

- **علاق فاتح**، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط1 الجزائر، 2008.

- **علوان العبيدي سلمان**، البناء الفني في القصيدة الجديدة، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2011.

- **علوش سعيد**، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دار الكتاب اللبناني، ط 5، بيروت، 1985.

- **علوش ناجي**، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978.

- **عوض ريتا**، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1978.
- **عيد رجاء**، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، ط1، مصر، 1995.
- **غالي شكري**، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1991.
- **الغذامي عبد الله**، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.
- ـــــــــــــ، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
- **الغرفي حسن**، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- **فخر الدين جودت**، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003.
- **فضل صلاح**، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995.
- ـــــــــــــ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985.
- **فيدوح عبد القادر**، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط1، وهران الجزائر، 1994.
- **القاضي محمد**، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار العرب الإسلاميّة، ط1 بيروت، 1998.
- **القرطاجني أبو الحسن حازم**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.
- **قطوس بسام**، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، 2001.
- **القصيري فيصل**، بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي للنشر، ط1، عمان 2006.
- **كشك أحمد**، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.
- **لحمداني حميد**، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2000.
- ـــــــــــــ، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003.
- **الماضي شكري عزيز**، في نظريّة الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت 1985.
- **الماكري محمد**، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991.

- **المرسومي علي صليبي**، بلاغة القصيدة الحديثة، تمظهرات الشكل وتجوهرات الدلالة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015.
- **المسدي عبد السلام**، النقد والحداثة، دار أمية، دار العهد الجديد، ط 2، تونس، 1989.
- **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، ط 3، القاهرة، 1998.
- **الملائكة نازك**، التجزيئية في المجتمع العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974.
- ـــــــــــ، شظايا ورماد، (المقدمة)، دار العودة، ط1، بيروت، 1949.
- ـــــــــــــ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، 1981.
- **المناصرة عزالدين**، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، (قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010.
- ـــــــــــــــ، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2002.
- ـــــــــــــــ، جمرة النص الشعري، مقدّمات نظريّة في الفاعليّة والحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1995.
- ـــــــــــــــ، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000.
- ـــــــــــــــ، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن .2006
- **ابن منظور جمال الدين بن جلال الدين**، مج 3، دار صادر، بيروت. د.ت
- **الموسى خليل**، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر– دراسة – مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.
- **الميلود عثمان**، شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، 1990.
- **مسعي نهاد**، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية، عبد الحميد شكيل أنموذجا، موفم للنشر، الجزائر .2013
- **مفتاح محمد**، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت .2005
- ـــــــــــ، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999.
- ـــــــــــ، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2006.

- **ناصر إيمان**، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت 2007.
- **ناصر محمد**، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 2006.
- **ناوري يوسف**، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 2006.
- **نبيل منصر**، الخطاب الموازي للقصيدة الشعرية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 2007.
- **نصر حامد أبو زيد**، النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي ط4، لبنان، 2000.
- **هلال عبد الناصر**، شعرية التشكيل في وردة الفصول الأخيرة، كتاب سبعون عاما من الإبداع المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2007.
- **هلال محمد غنيمي**، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، ط 5، بيروت، 1987.
- **هياس خليل شكري**، القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث ط1، عمان، 2010.
- **هيمة عبد الحميد**، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، الجزائر.
- **وغليسي يوسف**، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الوطني للشعر النسوي، قسنطينة،2008.
- **اليافي نعيم**، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق،1997.
- ـــــــ،الشعر والتلقي، دراسات في الرؤى والمكوّنات، الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2000.
- ـــــــ، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.
- **يحياوي راوية**، شعر أدونيس، البنية والدلالة، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- **يحياوي رشيد**، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، ط1، بيروت 1998.
- ـــــــ، الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
- ـــــــ، شعرية النوع الأدبي، في قراءة النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، 1994.

- ــــــــــ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط 1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
- **يقطين سعيد**، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1989.
- ــــــــــ، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2005.
- **يوسف أحمد**، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
- **اليوسفي محمد لطفي**، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هموا إليه، دار العربية للكتاب، طرابلس، 1992.

2- الدواوين الشعرية:

- **أزراج عمر**، الأعمال الشعريّة، (1969-2007)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو الجزائر، 2007.
- **الأعوج زينب**، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2002.
- **أنزار نجيب**، كائنات الورق، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1998.
- **بركة الأخضر**، إحداثيات الصمت، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.
- **بسعيد عبد المجيد**، بساتين بابل تقف من جديد، منشورات أرتستيك، دار الأخبار للصحافة، ط2 القبة، الجزائر،2007.
- **بلخير عقاب**، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، الجزائر، 1992.
- **بلطرش رابح**، الصواع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2010.
- **بن خليفة**، مشري، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر،2002.
- **بن صالح خالد**، سعال ملائكة متعَبين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
- **بوركبة سميرة**، ليزانكسيا، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2015.
- **بوسيس وسيلة**، أربعون وسيلة وغاية واحدة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
- **بومدين مليكة**، بداية الكتابة، دار نقوش عربية، ط1، تونس، 2011.
- **بومنجل عبد الملك**، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو الجزائر، 2000.
- **توامي محمد**، غيم إلى شمس الشمال، منشورات إبداع، ط1، الجزائر، 1996.
- **جلطي ربيعة**، النبية تتجلى في وضوح الليل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015.
- **جوادي سليمان**، قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012.

- **حرباوي لطيفة**، شمس على مقاسي، ومضات شعريّة، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، ط1 بسكرة، الجزائر، 2013.
- **حرز الله بوزيد**، بسرعة أكثر من الموت، دار العين للنشر، ط1، القاهرة، 2012.
- **حمادي عبد الله**، البرزخ والسكين، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000.
- **حمر العين خيرة**، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، وهران، الجزائر، 1996.
- **خشة عبد الغني**، ويبقى العالم أسئلتي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر 2004.
- **خمّار محمد بلقاسم**، ياءات الحلم الهارب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان 1994.
- **خيزار ميلود**، نبيّ الرمل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، د.ت.
- **درويش نور الدين**، مسافات، مطبعة جامعة منتوري، ط2، قسنطينة، 2002.
- **رابحي عبد القادر**، أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2011.
- ـــــــــــــ، حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، ط 1، الجزائر، 2010.
- ـــــــــــــ، السفينة والجدار، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2009.
- ـــــــــــــ، فزياء، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2010.
- **زوزو محمد الصالح**، وطن لا يقبل القسمة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة الجزائر 2004.
- **سايح بغداد**، قناديل منسية، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011.
- **سعدة خلخال منيرة**، لا قلب للنهار، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2015.
- **سعيدي محمد الأمين**، ضجيج في الجسد المنسي"، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2009.
- ـــــــــــــ، ماءٌ لهذا القلق الرّملي، فيسيرا للنشر، ط1، الجزائر، 2011.
- **شقرة يوسف**، المدارات، دار الحكمة، ط1، الجزائر، 2007.
- **شكيل عبد الحميد**، مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف، ط1، الجزائر، 2004.
- ـــــــــــــ، مرايا الماء، مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005.
- ـــــــــــــ، يقين المتاهة، مقام الشوق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005.
- **أبو الطيب أحمد المتنبي**، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
- **ظريف رابح**، وجهي الذي لا يراني، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.
- **عبد الكريم أحمد**، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

- **عبروس حسين**، النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة، ط1، الجزائر، 2004.
- **العشي عبد الله**، صحوة الغيم، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014.
- ــــــــــــ، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، ط1، الجزائر، 2000.
- ــــــــــــ، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2009.
- **علاق فاتح**، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.
- ــــــــــــ، الكتابة على الشجر، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.
- **عميش عبد القادر**، عفوا... سأحمل قدري وأسير، دار الأمل، الجزائر، 2011.
- **الغماري مصطفى**، قصائد منتفضة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.
- **فلوس الأخضر**، الأنهار الأخرى، منشورات أرتيستيك، ط1، الجزائر، 2007.
- **فنّي عاشور**، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، منشورات ANEP، المؤسسة الوطنية للاتصال للنشر والإشهار، وحدة الطباعة، الرويبة، الجزائر، 2013.
- ــــــــــــ، ديوان هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، منشورات القصبة، الجزائر، 2007.
- ــــــــــــ، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2003.
- ــــــــــــ، زهرة الدنيا، دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، 1994.
- **قارف عيسى**، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999.
- **لحرش نوّارة**، كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2016.
- ــــــــــــ، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004.
- **لسلوس الطيب**، الملائكة أسفل النهر، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2010.
- **لوحيشي ناصر**، مدار القوسين، منشورات فاصلة، ط1، الجزائر، 2013.
- **لوصيف عثمان**، براءة، دار هومة، ط1، الجزائر، 1997.
- ــــــــــــ، غرداية، دار هومة، الجزائر، 1997.
- **الماغوط محمد**، حزن في ضوء القمر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.
- **مبخوتي نور الدين**، البريد والهوامش، منشورات جمعية "أبعاد ثقافية"، تلمسان، الجزائر، 2000.
- **مجذوب العيد**، وحم الشجر، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011.
- **محنش سميّة**، مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2013.
- **المشراوي مجذوب العيد**، شظايا، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010.
- **الميلود حكيم**، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 1996.

- **ميهوبي عزالدين**، ديوان منافي الروح، جزائر الكبرياء، منشورات ثالة، ط1، الأبيار، الجزائر 2007.
- **نعيجة صليحة**، لماذا يحنّ الغروب إليّ؟، دار فيسيرا، الجزائر، 2013.
- **نقري نعيمة**، كأني... به، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2013.
- **الهامل عبد الله**، كتاب الشفاعة، منشورات رابطة كتّاب الاختلاف، ط1، الجزائر، 1999.
- **الواحدي لحسن**، ترانيم، قصائد شعرية، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012.
- **وغليسي يوسف**، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات دار الهدى، ط1، الجزائر 1995.
- ـــــــــــــ، تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2000.
- **ومان محمد فؤاد**، رائحة النهاوند، منشورات أرتستيك، ش.م.م، دار الأخبار للصحافة، ط1، القبة الجزائر، 2007.
- **يحياوي راوية**، (بنت الريف)، ربّما، الجاحظية، الجزائر، 2006.
- ـــــــــــــ، كلّك في الوحل و... بعضك يُخاتِل، دار ميم للنشر، ط1، 2014.

3- المجلات والدوريات:

- **إسماعيل عزالدين**، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، **مجلة فصول**، مج1،ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
- **بارت رولان**، النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ومراجعة محمد برادة، **مجلة الكرمل**، ع11 قبرص، 1984.
- **بعلي حفناوي**، لافتات مطر، وملصقات عز الدين ميهوبي، موازنة قصيدة الشهادة والاستشهاد **مجلة عمان**، أمانة عمان الكبرى، ع 107، أيار 2004.
- **بلخامسة كريمة**، المتلقي وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين، **مجلة الخطاب** ع6، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2010.
- **بن بحري عبد المجيد**، قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا، **مجلة الحياة الثقافية**، وزارة الثقافة التونسية، ع 168، تونس، 2005.
- **بن جلولي عبد الحفيظ**، شعرية التحوّل في قصيدة ضوء على الإيقاع .. وتحترق الكشوف لغالية خوجة، **مجلة عمان**، أمانة عمان الكبرى، ع143، ماي 2007.

- **بن حميد رضا**، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، **مجلة فصول**، ع2 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
- **بنحدو رشيد**، قراءة في القراءة، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي، العدد48 المجلد الأوّل، بيروت، 1998.
- **بوزكور مراد**، التأويل والتفكيك عند أمبرتو إيكو بين فعل القراءة وفعالية القارئ. مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع23، سبتمبر 2016.
- **بوزيدة عبد القادر**، جمالية الاستقبال (أو التلقي)، عند هانس روبرت ياوس، **مجلة اللغة والأدب** معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع10، ديسمبر 1996.
- **بوعلي عبد الرحمن**، نظرية "التناص"و"التناصية" في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة، **مجلة الخطاب**، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع 23، تيزي وزو، سبتمبر 2016.
- **تودوروف تزفتان**، أصل الأجناس الأدبية، تر: محمد برادة، **مجلة الثقافة الأجنبية**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد 1، السنة الثانية ربيع 1982.
- **التميمي عبد الله حبيب**، إشكالية التسمية ودلالتها في الشعر العربي الحديث، **مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية**، جامعة القادسية، العددان 3و4، المجلد7، بغداد،2008 .
- **حسين خالد**، اللغة والكتابة، استراتيجية العنوان، **الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، ع228 دمشق، 2006.
- **حمر العين خيرة**، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، **مجلة الخطاب** منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع 06، تيزي وزو، جانفي 2010.
- **خرفي محمد الصالح**، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل **مجلة الناص**، جامعة جيجل، ع 2،3 أكتوبر، مارس 2004، 2005.
- **الريحاني أمين**، في مفهوم الشعر، **مجلة فصول**، ع 1، المجلد 3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- **الشيخ صالح يحي**، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، الأهمية والجدوى، مجلة **الآداب**، ع7، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.
- **عبيد محمد صابر**، التشكيل مصطلحا أدبيا، **الأسبوع الأدبي**، ع 1124، 2008/10/25، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- **الموسى خليل**، مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر، **مجلة الموقف الأدبي** اتحاد الكتاب العرب، ع 114، دمشق، 1980.

- ـــــــــــــ، المكوّنات التراثية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة، **مجلة المعرفة**، السنة الحادية والثلاثون، ع 351، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
- **نصار حسين**، الشعر المنثور عند أحمد شوقي، مجلة فصول، المجلد 3، ع1، أكتوبر، نوفمبر ديسمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- **هياس خليل شكري وعبد الستار عبد الله صالح**، القصيدة السير ذاتية، تجنيس النص ومواجهة الفعل القرائي **مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية**، مج 17، ع 03، آذار، 2010.
- **ويليك رينيه** ، مفاهيم نقدية ، تر: جابر عصفور، سلسلة **عالم المعرفة** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 110، فيفري 1987.
- **ياوس هانز روبرت**، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي،ع 38، بيروت، 1986.
- **يحياوي راوية**، غواية السرد وحكائية الشعر في المنجز الشعري النسوي الجزائري المعاصر، **التبيين** ع 39، **الجاحظية**، الجزائر، 2015.

4- الرسائل الجامعية:

- **باكرية نور الدين**، تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2014/2013.
- **بلعباسي محمد**، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014.

ثانيا: المراجع باللغة الأجنبية

1- المترجمة:

- **أرسطو طاليس**، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت، د ت.
- **أرشيبالد مكليش**، الشعر والتجربة، ترجمة، سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.
- **أفلاطون**، جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974.
- **ألان بو إدغار**، ترجمة، كميل قيصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.

- **إليوت ت. س**، في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1 دمشق، 1991.
- **أوستين وارين ورينيه ويليك** ، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 3 ، بيروت، 1987.
- **إيكو أمبرطو**، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، دمشق، 2001.
- ـــــــــــ، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1996.
- **بارت رولان**، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.
- **برنار سوزان**، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، تر: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2002.
- **بياجيه جان**، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت 1985.
- **تودوروف تزفتان**، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2002.
- **جوف فانسان**، الأدب عند رولان بارط، ترجمة وتقديم، عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة وللنشر والتوزيع ط 1، دمشق، 2004.
- **جون بول سارتر**، "ما الأدب"، تر: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2005.
- **جيمس ر.أسكوت**، صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة تر: هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- **جينيت جيرار**، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط 2، الدار البيضاء 1986.
- **دي سوسير فردينان**، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل عزيز، بيت الموصل، الموصل، 1988.
- **ريفاتير مايكل**، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1997.
- **ريكور بول**، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006.

- **س. موريه**، الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: سعد مصلوح، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1986.
- **شيفر جان ماري**، ما الجنس الأدبي، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- **فوكو ميشال**، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت 1990.
- **كروتشه بندتو**، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، ط 2، دمشق، 1964.
- **كريسطيفا جوليا**، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2 الدار البيضاء، 1997.
- **كوهن جان**، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.
- ــــــــــ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.
- ــــــــــ، النظرية الشعرية /اللغة العليا، ج2، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة، 2000.
- **كيليطو عبد الفتاح**، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1985.
- **مونقانو دومنيك**، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة، أحمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005.
- **هولب روبرت**، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، د.ت.
- **ياوس هانس روبرت**، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

2- باللّغة الفرنسية:

- **Barthes Roland**, système de la mode, seuil, Paris1967.
- **compagnon Antoine**, Le démon de la théorie littérature et sens commun, éd seuil, Paris,1998.
- **Dessons Gérard**, introduction à l'analyse du poème, E. Bordas, Paris, 1991.

- **Genette Gérard**, Palimpsestes, La Littérature au Second degré, Ed : Seuil, Paris, 1982.

-______________, Seuils, coll poétique, Ed seuil, Paris 1987.

- **Isère Wolf Gang**, L'Acte de lecture, Théorie de L'effet esthétique, Paris, traduit par Evelyne Sznycer, Ed : pierre Marada, Bruxelles, 1985.

-**Jauss Hans Robert**, pour une esthétique de la réception, éd, Gallimard, Paris,1978.

- **Joubert (JL)**, La Poésie, Formes et Fonctions, E. Armant collin, 1ére édition, Paris, 1989.

- **klauber véronique**, L'éclatement des genres au XXe siècle (sous ; la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin. Noot, presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.

- **Kristeva Julia**, Recherche pour une sémanalyse, Edition du seuil, Paris 1969.

-____________, La Révolution du langage poétique, édition du seuil coll, tel quel paris 1974.

- **Lotman Youri**, La Structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourier, Bernard Kreise, préface d'Henri Mischonnic, Ed : Gallimard, Paris, 1976.

- **Montandon Alain**, Les Formes brèves, Hachette, Paris, 1992.

ثالثا- المواقع الإلكترونيّة:

- **جذوع محمد فاضل**، التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان:
www html.ahmedtoson.blocgspot.com/2013/07/blog-post – 6645.

- **سلوم وداد جرجس**، توقيعات عزالدين المناصرة، 2013/10/25، www.alarab.co.uk

- **هيرودوت** /https ://ar.wikipédia.org/wiki

الفهرس

الفهرس

ملخص

يكشف الباحث في الأشكال الشعرية الجزائرية المعاصرة احتضانها لنصوص كثيفة الطاقات وانفتاحها على التعدّدية والحركية في محاورتها للأجناس الأدبية الأخرى وتفاعلها مع عناصرها الفنية التي تحقّق فرادتها داخل معمار هندسيّ تجاوز في معظمه القالب الجاهز، الذي فرضته النمطيّة الكلاسيكيّة ومن حذا حذوها. فأصبح الإبداع الشعري تجربة مميّزة، تحمل دلالات لغوية متداخلة مع دلالات غير لغوية تعدّ شفرات تستدعي حواس القارئ للتراسل مع النص والتفاعل معه، ما يجعله عنصرا فاعلا مشاركا في إنتاج الدلالة وإضفاء الجمالية في النص الشعري المعاصر.

أصبح الخطاب الشعري الجزائري ظاهرة تتحرّك وفق عدد من الآليات الكتابية البصريّة المعاصرة تتعامل مع التقنيات السردية، التي استعارها الشاعر لتتحاور معها مشكّلة إيقاعا يميّزها ويُبقي شاعريّتها يربطها المؤلّف بحالته الشعورية المكثفة والمتفاعلة بالتحوّلات.

Résumé :

Le chercheur dans le domaine des formes poétiques algériennes contemporaines relève une présence textuelle dense et foisonnante, et une diversité et dynamique de dialogue avec les autres genres littéraires, et d'interaction avec ses éléments artistiques, faisant sa singularité au sein d'une architecture ayant majoritairement dépassée l'archétype imposée par une typologie traditionnelle. La création poétique est devenue par ce fait une expérience transgressive, ayant des significations linguistiques faisant interférence avec d'autres significations non linguistiques, pour constituer des codes qui nécessitent la sensibilité du lecteur et sa conscience avisée afin de parvenir à une communication et interaction avec le texte, ce qui rend ce lecteur un élément actif qui contribue à la production du sens et l'embellissement esthétique du texte poétique contemporain

Le discours poétique algérien est devenu un phénomène en mouvement, suivant un ensemble de procédés relatifs à l'écriture visuelle contemporaine en lien avec des techniques narratives prêtées par le poète pour un éventuel dialogue constituant son propre rythme et une poéticité permanente, que l'auteur noue avec son état d'âme dense, affecté par les changements.